

٦١-
المجلد السادس عشر
العدد الأول
صيف ١٩٩٧

فصول

مجلة
النقد
الأدبي



مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

أفوق الشعر

شعرنا والزمن المضاد - تأنيث القصيدة - تقنية القناع

شعرية الخبر - الشعر والنقد - ملف خاص: سعد الله ونوس



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

فصول
مجلة علمية محكمة

مجلة علمية محكمة



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إسلامية

أفوق الشعر



مصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: **مفير مرحان**

رئيس التحرير: **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير: **هدى وصفي**

الإخراج الفني: **محمود القاضي**

مدير التحرير: **حسين حمودة**

التحرير: **حازم شماته**

ناظمة قنديل

مراجعة: **أمال صلاح**

صالح راشد



● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال -
العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال -
غزة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار -
ديار بكر ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بردية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل
٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها الممثلين .

٦١١٨٢

أفق الشعر

• فى هذا العدد



• مكتبة مجمع كويتى للدراسات

• دراسات

٥ رئيس التحرير

- | | | |
|-----|----------------------|---|
| ١٠ | عبد السلام المسدى | • شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد |
| ٢٨ | محمد لطفى اليوسفى | • أسئلة الشعر ونداء الهوامش |
| ٣٩ | محيى الدين اللاذقانى | • القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية |
| ٤٩ | محمد عبد المطلب | • مصادر إنتاج الشعرية |
| ٦٦ | عبد الله الغذامى | • تأييد القصيدة |
| ٧٣ | خلدون الشمعة | • تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب |
| ٨٦ | عبد الرحمن بيسو | • قراءة النص فى علاقته بالنصوص المصادر |
| ١٢٤ | شربل داغر | • النصوص سبيلا إلى دراسة النص الشعرى |
| ١٤٧ | بول شـاـوول | • مقدمة فى قصيدة النثر العربية |
| ١٦٣ | فخرى صالح | • قصيدة النثر العربية: الإطار النظرى والنماذج الجديدة |
| ١٧٦ | وليد منير | • التجريب فى القصيدة المعاصرة |

• قراءات

- | | | |
|-----|------------------|---------------------------------|
| ١٩١ | فريال جبورى غزول | • شربة الخير |
| ١٩٩ | عادل ضامر | • الشخصن والتخطى فى أغاني مهيار |

المجلد
السادس عشر
العدد الاول

صيف ١٩٩٧





● شهرت تحقیق کتابت و نشر علوم اسلامی

- ٢١٨ علوی الهاشمی
٢٢٥ مسیح زهرانی
٢٤٨ محمد مفتاح

- آئینه الشعرية في قصيدة العنقاء
- لغة الشعر والتشكيل في الشعر الجاهلي
- مدخل في دراسة الشعر العربي
- مفهوم الشعر في الشعر
- الشعر والنقد
- الديمقراطية والاستبداد في النص الشعري
- ترجمتي الذات
- المرحوم عثمان
- قصيدة الشعر العربية
- التجريب قوس قرح

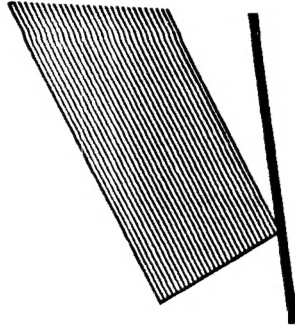
- ٢٧١ محمود أمين العالم
٢٧٢ محمود تريمي
٢٧٣ مريد البرغوثي
٢٨٨ عبد الغفار مكاوي
٢٩٧ بشير السباعي
٣٠١ رفعت سلام
٣١٣ حلمي سالم

● ملف (سعد الله ونوس)

- ٣٣٧ أحمد سخسوخ
٣٤٤ حسين عطية
٣٤٥ حسين شحيد
٣٥١ أحمد - ياد محبت
٣٥٥ جان عصفور
٣٥٩ عذيلة الروبي
٣٦٠ هناء عبيد الفتاح

- مشروع ونوس الثقافي
- الوعي التاريخي رماداً تحلف الذاكرة
- المؤلف المشارك
- مسرح سعد الله ونوس
- منمنمات تاريخية
- السؤال الدائمة اطي
- ونوس كما رأيته (شهادته)

أفقه الشعر



مفتتح

الشعر ووعد المستقبل

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد، فكل إبداع بحث عن الممكن، وسعى وراء ما يظن حائزاً للخيال على التطلع إلى المستقبل الذى يلوح من وراء الحاضر كالوعد. ولذلك، كان الشعر، كالإبداع الذى هو منه، قرين الحرية ونقيض الضرورة، وليد السؤال الذى لا يرضى بالراهن، وابن اللحظات الحدية التى تجمع ما بين الأزمنة فى زمن التحول الذى يرى فى مرايا الحاضر مآثرهص به أخيلة المستقبل.

هل كان ذلك أبعد من الشعر سبب الوصل القديم بين الشعراء والأنبياء؟ الأمر ممكن، فالنبوة تنطوى على معنى الكشف عن الغيب ورؤيا المستقبل. ولولا ذلك مانبهنا الفيلسوف العربى أبو على ابن سينا إلى أن الشاعر فى القديم كان ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته، مؤكدا المعنى نفسه الذى قصد إليه، بعد ذلك بقرون، الشاعر الإنجليزى بيرسى شيللى عندما أخبرنا، فى دفاعه عن الشعر، أن الشعراء كانوا يدعون مشرعين أو أنبياء، فى فجر العالم، لأن الشعر يضم هاتين انصفتين ويجمع بينهما، فالشاعر لا يشاهد الحاضر فحسب كما يترأى بعمق، أو يكشف التوائين التى تنتظم الأشياء، وإنما يرى المستقبل فى الحاضر. وأفكاره هى بذور أزهار الزمن الحاضر وتعدى اللاحقة إلى آن. والشعراء مرايا تنعكس عليها الأشباح الهائلة التى يلقيها المستقبل على الحاضر.

وليس من الضرورى أن نحسب من شيللى وأشباهه فى الإعلاء الرومانتيكى من شأن الشعر، إلى الدرجة التى تنزل بها الشاعر منزلة أشرف العالم وفضلهم، فالأهم هو تأكيد الدلالة التى تصل الشعر بالمبدأ الإبداعى الذى لا يكف عن التطلع إلى المستقبل، لأنه مبدأ لا يكف عن التأمل فى عالم يظل فى حاجة إلى الكشف، كما يظل فى حاجة إلى الاكتمال الذى لا يتحقق فى تمامه قط. هذا المبدأ الإبداعى الذى ينطوى عليه الشعر هو ما يجعل منه، بحق، بذور أزهار الزمن الحاضر. ونسأه اللاحقة فى الزمن المستقبل.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربي، من هذا المنظور، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، سواء في تطلّعها المتكرر إلى المستقبل في كل حركة من حركات تجديدها، أو في تأكيدها وعي المستقبل بكل تجربة طليعية أنجزتها، وذلك في ميراثنا الخلاق الذي يؤكد روح التجريب والمغامرة، تلك الروح التي ورثنا بعض عناصرها المتقدم، إلى جانب ما اكتسبناه، عن أسلافنا الشعراء الذين سعوا إلى إدراك ما لا يتحرى بالعيون، وجربوا كثيرا وكثيرا كي يصلوا إلى نظم واحد في اللفظ، شتى في المعاني، مؤمنين بجدوى الشعر التي آمن بها ابن الرومي عندما قال:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختفى الحضارة العربية بالشعر، دون غيره، وتضعه في مقدمة فنونها، وتجعل منه ديوان العرب الذي يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها؛ لأنها وصلت بين قدرة الشعر على تجسيد الذاكرة الإبداعية للأمة في ماضيها، وقدرته على الكشف عن "عُود الزمن الآتى في مستقبلها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وهويتها الإبداعية. كما كان الشعر، في الوقت نفسه، سمة تجدد هذه الحضارة، وآية قدرتها على الحوار مع نفسها، في حوارها مع غيرها من الحضارات. وظلت الحياة المتجددة للشعر العربي قرينة قدرة التجدد في الحضارة العربية، لم تتوقف هذه الحياة، أو يتقلص دافعها الخلاق، إلا عندما تعطلت قدرة التجدد في هذه الحضارة، وفقدت جرأة التقدم وسماحة الحوار ورغبة المغامرة وغواية التجريب.

وليس أدل على ذلك من أن الحضارة العربية، في لحظات ازدهارها، ربطت بين الشعر ومعنى المعرفة التي تتجدد بها الحياة، ووصلت بينه ومعنى الحكمة التي يعمربها الكون، وذلك منذ أن أطلقت هذه الحضارة على الشاعر اسم الشاعر؛ لأنه يظن إلى ما لا يظن إليه غيره، وجعلت كلمة الشعر دالة على الشعور الذي هو المعرفة والدراية والخبرة الجديدة، فظل الشعر، عند العرب، علما لا علم فوقه على نحو ما روى عن عمر بن الخطاب، في دلالة غير بعيدة عن الدلالة المضمنة في القول المنسوب إلى عبدالله بن عباس: تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب. ومنذ أن تحدث أبو تمام عن الشعر الذي لولاه ما عرف بغاة الندى من أين تؤتى المكارم، وعن القصيدة التي تتجدد بها الحياة في دورة الخصب والنماء، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاق في الحياة العربية التي بادلتها رغبة التجدد، ويواصل الشاعر العربي المجدد الحفاظ على النار المقدسة التي ورثها عن أسلافه، تلك النار التي ظل ينفع فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الفريد في كل محاولة. ولذلك، حفظ الشعر العربي المعنى الموجب للتقاليد التي وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة، ووصل الحضور المتجدد الذي يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، في هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذي يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربي، في تجده المتصل أو المتقطع، شبيها بحضور العقل الذي وصفه أحمد شوقي، في قصيدة من قصائده، بأنه قديم الشعاع كشمس النهار، جديد كمصباحها الملهب؛ لأنه يؤكد معنى الانفصال في الاتصال، ومعنى الإضافة في علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذي هو توتر بالوعد. ولذلك، فإننا عندما نحتفي بالشعر، في سياقنا العربي، نحتفي بالإبداع القديم كشمس الوجود العربي، وبالإبداع المتجدد كمجلى الشمس المتغيرة كل صباح.

هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع علاقاته مابين المؤلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، فتعلمنا إمكان الجمع بين الأجيال المتباعدة والتيارات المتعارضة، فى أفق الحوار المتفاعل بين الأطراف المتكافئة، وفى دائرة وحدة الحلم الذى ينطوى على تنوع الوسائل المتعددة فى الوصول إلى وعد المستقبل. ويعلمنا هذا الحضور نفسه معنى آخر من معانى الوحدة القومية للثقافة العربية التى ينبغى أن تقوم على تعدد الأصوات لا الصوت الواحد، وعلى التنوع لا التنافر، وعلى التسامح لا التعصب، وعلى تعدد المراكز لا المركز الواحد الأحد، فالتعدد والتنوع والتسامح، كالحوار والتفاعل والتبادل، هى بعض طرائق الثقافة فى تحقيق وعد المستقبل الذى يحلم به كل الشعراء.

وما أخرجنا إلى تأكيد هذا الوعد فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض الرجوع بنا إلى الماضى الجامد، وحجب أنوار الاستنارة عن حياتنا الحاضرة، والحكم علينا بالسجن الأبدى فى سلاسل الاتباع والتقليد التى هى سلاسل التبعية والتخلف. وحاجتنا إلى الشعر، فى معركتنا مع هذا البعض، هى حاجتنا إلى أنوار الإبداع الذى يسهم فى القضاء على الإظلام، وهى حاجتنا إلى الحرية التى تقاوم الضرورة، والابتداع الذى يقاوم الاتباع، والابتكار الذى ينفى الحضور الجامد للتقليد؛ لأنها حاجتنا إلى المستقبل الذى يتولد من توقد السؤال وانطلاقة المغامرة وحيوية التجريب. واحتفاؤنا بالشعر، فى هذه المعركة، احتفاء بمبدأ الرغبة الذى يحرر الروح والوجدان والعقل والحاسة، ويندفع بنا فى تلهب التمرد على كل مايحول بيننا وبين انطلاقة الحلم. يحدونا فى ذلك إيمان عميق بمستقبل مختلف للشعر، هو بعض إيماننا بمستقبل مختلف للثقافة العربية كلها؛ لأنه بعض إيماننا بقدرة الطاقة الخلاقة للإنسان، فى كل مكان، على التجدد والتحول والتغيير. هذا الإيمان العميق بالمستقبل علامته إبداعنا العربى المعاصر الذى يتمرد على جمود عناصره، ويتحرر من القيود التى تكبله لينطلق فى الآفاق اللامحدودة من حرية التجدد التى لا ينبغى أن يقيدها أحد، أو تحجر عليها سلطة، مهما كانت المسميات والمبررات، فلا إبداع دون حرية، ولا مستقبل من غير المغامرة الخلاقة للإبداع الحر.

وما أخرجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه السنوات التى تقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فتقرب من زمن مختلف كل الاختلاف بين أزمنة البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور مغاير للإبداع فى عصر أكثر جذرية من عصر التقدم الإنسانى، وإلى دور مختلف من أدوار الحدس الخلاق الذى لا بد أن يصل وصلا غير مسبوق مابين إبداعات العلوم والفنون فى الكشف عن فضاءات المعرفة التى لاحد لا تساعها أو تغيرها. لقد كان السؤال عن جدوى الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تقدم البشرية، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم، على نحو فرض تعدد أشكال وألوان الدفاع عن الشعر، ولكنه أصبح، الآن، يفرض لوازمه بقوة أشد، والحاج أكثر، فى هذه السنوات القليلة التى تفصلنا عن مطلع القرن، فيتطلب نوعا جديدا من الدفاع، ويستلزم صيغة جديدة من تبرير الحضور، ويقتضى شكلا مغايرا من فهم الأدوار، خصوصا ونحن نقرب هذا الاقتراب المتسارع من أبواب عالم يخالينا بما لم نستعد له، أو حتى تأهب عقليا وشعوريا لما يجعلنا جديرين بامتلاك مفاتيحه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها فى تبرير الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته إلى مابعد آخر الذين

أطلق عليهم موراى كريبجر اسم المدافعين الجدد عن الشعر، فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان، فإن إعادة النظر
تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة، وعلاقات
الأنواع التى تحولت عما كانت عليه.

لقد قضى العلم على وظيفة الشاعر العرف الذى يدرك ما وراء الغيب. ولم يعد للشاعر المثال أو المتنبي
المكانة التى احتلها فى العوالم التى يعود كل شئ فيها إلى مركز واحد، هو تجسيد لمركزية اللوجوس التى نقضها
عصرنا الذى ابتدع مفهوم الذات المزاحة عن المركز. واختفى الشاعر البطل المنقذ مع اختفاء الرؤية (التموزية؟)
التي تستعيد عالما يقوم على مركزية الزعيم الذى يرجع إليه كل شئ فى الأمة التى لاتعرف وحدة التنوع أو معنى
التعدد. وأصبح الشعر نفسه نوعا من الأنواع الأدبية بعد أن كان النوع الأعلى الذى لا يدنو من مقامه السامى نوع
آخر. وهانحن نزداد إدراكا، فى فعل الممارسة وعلاقات الاستقبال، إلى أن القصائد التى أخذت تجذبنا إليها أكثر
من غيرها هى تلك التى تبين عن نموذج جديد لشاعر يسير مخاتلا، بطيئا، ضاحك العينين، لا ينتبه إليه أحد؛
لأنه لم يعد يزعم لنفسه أداء دور الشاعر الخالق شبيه الإله الوثنى، أو حتى شاعر القبيلة، أو الصورة الأخرى للزعيم
الواحد الأحد، وإنما دور الإنسان البسيط الذى لا يملك سوى أن يرقب ماحوله، معيدا لإنشاء كل شئ بواسطة
المجاز الساخر والمفارقة الإيقاعية والسؤال الذى يتجلى من خلل الكولاجات التى تصل بين ما لا يتصل فى
العالم المملوء أخطاء.

وهانحن نرى، حولنا، فى أنواع الإبداع التى نتلقاها، كيف أن العلاقة بين الأنواع لم تعد محافظة على
تراتبها الموروث، وأن هذا الترتاب نقضته متغيرات التاريخ ومستجدات الواقع وتحولات علاقات الاستقبال. وقبل أن
نسمع عن الكتابة عبر النوعية، وتداخل الأنواع، أخذنا نسمع، منذ سنوات، عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر
شعريته، وتحولت بما جعل نجيب محفوظ يطلق على فن القصة شعر الدنيا الحديثة، فى مناظرته الشهيرة مع العقاد
فى الأربعينيات، وذلك فى سياق متصاعد دفع ناقدا جهوري الصوت، مثل على الراعى، إلى أن يعدد من المبررات
ماشجعه على أن يطلق على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». ونسمع، بالإضافة إلى ذلك كله، عن خفوت
صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح سمة مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر
«وحدته وتوحدته، فى عالم تغير كل شئ فيه، وتشظى كل شئ فيه، داخل قرية كونية، تجمع ما بين متناقضات
النزعة الكوكبية والنزعة العرقية، ومابين تعارضات الاتجاه الإنسانى والاتجاه الأصولى، كما تجمع ما بين معنى
الاعتماد المتبادل ومعنى التعصب الذى لا يعرف التسامح أو حتى قيمة الاعتماد المتبادل.

وإذا كان أدونيس سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تردهى بجدها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحا
اليوم، ولكنه يقترن بعشرات من الأسئلة الجديدة عن ماذا يمكن أن يفعله البذار الجديد للشعر، فى عالم لم يعد
فيه موضع للمطلقات أو السرديات الكبرى التى تساقطت مع الإمبراطوريات التقليدية فى الشرق والغرب، عالم
يشهد كبرى الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، وينتج أعظم المخترعات العلمية بأعلى درجات التقدم
التكنولوجى، فى الوقت الذى ينتج أعنف أشكال التعصب الاعتقادى والعرقى وأكثر أشكال الهيمنة الحديثة تخيلا
ومراوغة.

وإذا كان نموذج الشاعر القديم، البطل، المنقذ، المخلص، شبه الآلهة الوثنية، المتنبي، تخلق عن موضعه لنموذج أكثر تواضعاً بما لا يقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد الذي يرهض بنموذج شاعر أجدأ أصبح قرين المتشائل الذي يعرف أن السؤال أهم من الإجابة في كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية في كل الأحوال، وأن البحث الذي لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع. وبالقدر نفسه، فإن هذا النموذج الجديد للشاعر أصبح قرين المتشائل الذي يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مثلما يمزج الإيقاع باللا إيقاع، مدركاً أنه يعيش مفرق فصول تتوتر ما بين الرماد والورد، في زمن ملتبس لا يسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو حتى جذرية الحقائق والأفكار التي لاتعرف النقص، فكل ما في هذا الزمن لا يستجيب للشاعر إلا بوصفه موضوعاً للسؤال الذي لا يجد إجابة عنه سوى سؤال يولد السؤال، في سياق معرفي لا يعرف برد اليقين أو راحة الإجابة النهائية.

ذلك هو الواقع الذي يواجهه الشعر، الآن، في تحوله صوب المستقبل، وفي حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين يفيد الشعر، في سؤال المستقبل، سوى يقين القدرة على مساءلة الحضور الذي يعنى مساءلة الهوية والوظيفة، ومن ثم مساءلة الإمكانيات التي تتصورها محققة وعد المستقبل.

رئيس التحرير



مركز بحوث ودراسات في اللغة والأدب العربي



شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد

عبد السلام المسدي*

هوية لأنه سؤال كل الثقافات وما هو بسؤال ثقافة واحدة. والشعر والإنسان كالإنسان مع الجمال: نظن أن كليهما واحد وإذا بكل واحد منهما متعدد. وتعدد هذا كتعدد ذلك: مورده الزمن الذي هو جوهر التاريخ.

فإذا التقى - بالانحناء والتوازي أو بالمكافئة والتقابل - كل من الفن والإنسان والتاريخ، انبثقت أسئلة الشعر والقصيدة والذائقة الفنية والزمن المضاد انبثاق تولد عيني لا انبثاق مجاهضة.

إن سؤال الشعر: كيف هو الآن بعد أن كان كما كان، لهو سؤال ذو حظوة بين أسئلة الإنسان العربي، ولقد نرى أنه إلى أسئلة الفطرة أقرب منه إلى أسئلة المخابر، ولقد نرى أيضا أن الأدب إذا انفك عن ذاته وتماهى مع خطاب النقد جاءت الأسئلة الضاغطة، و بان أن جوهر السؤال إن هو إلا جنين طبيعي تخلق بين أجنة الفكر المشاقف، وليس هو من أسئلة الأنابيب التي يولدها الدرس التعليمي.

ليس من شرعية في الحديث عن الأدب إلا من خلال إحساس به أو من خلال إدراك له، وبين الإحساس والإدراك مسافة ما بين لذة النص ولعبة التفسير، ولا يستوى للنقد خطاب مالم يستقم بالأدب نص: هو النص الشاهد والمشهود.

والأمر أعظم شأنًا وأشد سطوا عندما يتجول الأدب بين مسارب اللغة فيخرج من فسيح لفظها المرسل، ويلج أزقة التركيب الشعرى التي بوجودها وهباتها تنبئ عن الأدب قبل أن تخبر عنه دلالات ألفاظها ورسائل جملها.

ويزداد الشأن استعصاء والصفائر التواء عندما ينيخ السؤال على مرايض الشعر في علاقته بالزمن وفي تشابكه مع عوالم الإنسان. والشعر والزمن كالشعر والتاريخ: هل هو الكائن المتجدد أم الكائنات المتواليات؟ وليس لهذا السؤال

* كلية الآداب، منوبة، تونس.

وقد يكون من فوائض القول ونوافل الإيضاح أن نخرج على دلالة «التطور» كما نستخدمه بالقصد الواعي: فهو التبدل مطلقاً، وهو الانتقال من وضع إلى وضع، بل هو «التحول» على معنى العبور من حال إلى حال، ذلك الذي كان الأجداد يطلقون عليه لفظة «الاستحالة»، قبل أن نخل في الاستعمال محل لفظة التعذر. والمهم هو أن لفظ التطور لا يحمل أى شحن معيارى؛ إذ ليست معادلة المعنى مرفوعة فيه إلى علامة الإيجاب كما قد يوهم به الاستخدام المتعجل، وإنما لحقها من ذلك ما لحقها لأن الناس قد نزعوا إلى توظيف الألفاظ بغية فصل المتشابهات أو فك ارتباط المتجانسات. وأسر البصر أن نقر بأن لفظ التطور هو باق على حياده فى الدلالة لأنه قرين التبدل والتحول رغم الشقائى المعنوية التى يبنى عنها السياق، والزوجان اللذان يخرجان عن الحياد فيغادران درجة الصفر هما «التقدم» مرفوعاً إلى علامة الإيجاب، و«التأخر» مرفوعاً إلى علامة السلب.

ولكن، لنبادر إلى حماية السؤال من احتمال تحريف آخر قد يحييه من انزلاق تأويلى: فالرفض الذى نبخى أن نعالجه ونزوم أن نعالج مسبباته من خلال أدواته هو رفض اعتبارى لأنه يجرس فى مجالات التقدير وما هو رفض لواقع على معنى الإلغاء الوجودى.

إن الأصوات الرافضة لمبدأ تطور الشعر والجاحدة لضرورة انصياع قوالبه للمكوّن الفنى المتغير لهى أصوات يعلم أصحابها أنهم إذ يصرحون بالرفض لا ينفون واقعا حاصلًا، ولو أرادوا نفيه لما استطاعوا لأن واقع التغير حاصل حصولاً غير افتراضى. إن أصحاب المواقف الرافضة ليعلمون أنهم لا يرفضون الواقع وإنما يرفضون القول بضرورة الواقع، فرفضهم يتسلط على التسليم بمبدأ الضرورة لا غير. وهذا يعنى - من وجهة نظر نفسية جماعية - أن الرفض إنما يرفض الاستجابة إلى الظاهرة وهو فى عميق اللاشعور يقر بها وبوجودها، ولكنه يصوغ رفضه بما يوحى بأنه يرفض وجود الظاهرة أصلاً. ثم إن هذا يعنى، من وجهة نظر اجتماعية ثقافية، أن ردود الفعل الجاحدة إنما مبعثها أن الإنسان يرفض أن يخلع المصدق التاريخى على الظاهرة الطارئة وإن عاشها وعاشته إلى حد الألفة أحياناً.

وفى لحظة البدايات من حيث ينطلق الفكر المشاقف، نقذف بسؤال محصور يحاول محاصرة ما هو غير محصور، بل يروم أن يسبح ما يتأبى عن الحصر:

فإذا سلمنا بأن اللغة - أيا كانت فسيلتها - تتطور، وسلمنا أيضاً بأن الأدب المكتوب بها يتطور بتطور سباقات تداولها، وإذا كان الشعر - بما هو نسيج مخصوص بين أنسجة البناء اللغوى - يتطور، وكانت قوالب الشعر وصيغ قول الشعر ومرجعيات لغة الشعر كلها تتطور، ثم إذا كان الجدل يحوم حول أنماط التطور ومرجعياته وربما أنساقه لأنه يتصل بالانسلاخات الآتية على جسد الشعر، أفلا يسوغ لنا أن نلج إلى قلعة تطور الشعر من بابها المضاد بحثاً عن سورها الخلفى فتساءل عندئذ - فى خضم الجدل الحاثم - عن حيثيات نكران تطور الشعر، دونما فصل فصرى بين ما هو أدب وما هو فكر وما هو من لوازم المشاقفة!

إنه السؤال المرتد علينا كرجع الصدى من فوران الزمن التاريخى، وهو يأتى على قواعد الفن بعد أن يثس من إرباك معيار اللغة، وهو التغذية الراجعة لنا من فائض استثمار المعرفة التى ليس من همها أن تنطلق من موضوع الأدب، وإنما تخرج عليه تعريجا فيستبقيها الأدب من الزمن أكثر مما كان أهلها يقدرون لها ولأنفسهم معها. هو السؤال الذى يروم لنا أن نقول فيه: كيف تستوى أداة الرفض فيما هو حاصل ضمن وقائع التاريخ وفيما هو حتمى البداية عند أول فحص عاقل؟ كيف تستقيم آلة رفض تطور الشعر وكيف تشيد بناية النكران فى ضرورة انسجام قوالب الفن الشعرى مع قانون الزمن التاريخى؟

وما الآلة؟ وما الأداة؟

لسنا نعنى وسيلة التعبير التى قد تكون كلاماً فخطاباً، وقد تكون إقصاء فسلوكاً، ولكن ما تقصد إليه قصداً هو الأدوات الذهنية، ذلك أن الموقف الرافض لضرورة التطور يستحثنا على البحث فى أدوات التفكير الرفضى، والسبب الجلى هو أن رفض التطور ملازم فى جوهره لرفض الحياة، وأنت تشاهد الراضين للتطور أحرص الناس على تأكيد حياة الشعر وعلى التسليم بحيويته من حيث هى الخصيصة اللازمة.

للناس أنها متداخلة، فيصرون على تشييد الجدران بينها حماية للشأن الفردي وحرصا على سلامة الفكر الجماعي.

ولكننا نفسح الأبواب بين المقاسم على أرض الفكر، فإذا المناطق التي تبدو نائية عن حقول الشعر تتعاقب، وإذا بسؤالنا النقدي يتناظر إلى حد التماهي مع السؤال الثقافي والسؤال الحضاري وكذلك النفسي والذهني.

من هنا، ساغ مفهوم الزمن المضاد لأن ضديته إنتاجية وليست ضدية تقويمية، هو مفهوم للزمن جديد لا يلاش الزمن الفيزيائي، ولا يخالط الزمن اللغوي، ولا هو بممتزج مع مفهوم الزمن المنهجي الذي أقامت المناهج الحديثة فلسفتها عليه: إنه الزمن الرفض لقانون الزمن. نعم إنك كلما تعاملت مع الظواهر وأنكرت على الزمن حقه في تغييرها أو أنكرت عليها حقها في الانصياع إليه فإنك قد خلقت في ذهنك مكونا جديدا من مكونات التعامل مع الزمن، وبالتالي مع الإنسان، وأخيرا مع التاريخ. عندئذ تكون قد حكمت بأن تعامل الزمن الصائر من خلال نكران فعل الزمن الذي هو محرك الصيرورة بلا خلاف.

فمن الأولى بإلقاء السؤال ومن المنتدب لكسر جدار الصمت حول حيثيات النكران؟

إن الشعراء بتخصصهم حول قوالب الشعر ويتخالفون في أمر تطورها، ولكنهم وهم يتخصصون ويتخالفون لا يخرجون من دائرة الشعر لأنهم يتنازعون موضوعهم داخل قلعة موضوعهم. وكذا الأمر مع النقد فهم يتجادلون بساط الأصلح من داخل سياج النقد الذي هو الطوق الحاضن للأدب بما فيه الشعر. فهؤلاء وأولئك يبحثون في حيثيات الإقرار: إقرار القالب المختار من خلال نفى القالب المرفوض.

وخطاب الإنكار غير خطاب الإقرار. ولما كان الذي بينهما إنما يمس طرائق استخدام الإنسان لصياغة الخطاب، ويمس سبيل تأثر الإنسان بأدوات الإبلاغ وتأثير أدوات الإبلاغ في أساسياته الذهنية كان اللغوي هو المطالب بإلقاء السؤال ثم بتقديم المعاضدة المعرفية الكفيلة بالإجابة عنه. والدنوي الذي نعينه هنا ويعيننا هو اللغوي المهمرم بقضايا

إن بين رفض الإقرار بضرورة مايقع ورفض قبول ما هو واقع مسافة ذهنية شاسعة، ولكنها من المسافات التي تتمكن آليات الثقافة الجماعية من اختصارها فتغدو عند بعض الناس كأنها خطوة يسيرة، بينما تظل عند عامتهم كأنها غير ذات معنى، ولذلك يستوى لديهم التسليم بحدوث الظواهر والقول بضرورة حدوثها.

إن سؤالنا يحوط، إذن، بآليات إنتاج الرفض، لاسيما وهو الرفض بالمقايسة وليس رفضا بالأصل، وهذه المقايسة تتراءى لكل ناظر حينما يفحص أضرب الخطاب المنسوج على تطور الشعر فيلقاه حاملا بين حناياه ثلاثية متلازمة الأركان سواء أ جاءت بوعى صريح أم تسلت بين طيات التضمين: الشعر كما كان والشعر كما هو الآن، والشعر كما يجب أن يكون.

هي ثلاثية، إذا اعتبرنا مقاسم الزمن، قلنا إنها فيزيائية، وإذا اعتبرنا علاقة الذات بالوجود قلنا إنها ثلاثية أنطولوجية. فسؤالنا يحتمى بأدوات الكشف المسقطة على بناء الحد كيف يستوى معماره في الثقافة الجمعية المحتشدة، وكيف تتراصف لبنات الجدار النفسي فتتشع غشاوة ذهنية متلبدة تخجب فرحة إلقاء السؤال من الذات الشاعرة إلى الذات المتفعلة بالشعر.

هو - في كلمة - سؤال مضاد لأنه يقتنص البؤرة التكوينية فيتوسل بالاستقراء المساعد على التعليل، ولأنه يثرئ إلى الإخصاب المعرفي بتحريك سواكن السائد وقذف الحجارة فيما ركذ من ماء الثقافة فيتحوّل إلى سؤال استشرافي يعالج بالإجراء حقيقة ما هو واقع قبل أن يتحسّس ما هو آتِل.

ودونما سطو على مملكة المعارف المغذية للبحث الجمالي، وفي غير إجحاف بحقوق الأدب والنقد وما إليها من شعر ومن نثر مرسل وغير مرسل، من اليسير علينا الآن أن نتبين كيف ولجنا إلى حلبة البحث في آليات الإدراك بالمقصد الأشمل، وأن نتبين لم جعلنا سؤال الشعر ذا حظوة مرموقة بين أسئلة الإنسان العربي: فما هو يهاجر بنا إلى أقاليم يراها الحس الجمعي متناثبة ويحط بنا في المرباض التي يخيّل

حقائق الفن القولي، وإذا كان منهم كثيرون قصرُوا جهدهم على الفردى من الشعر العربي، وكثيرون آخرون وقفوا مهمهم على الفردى وعلى النوعى معاً، فقد كانت منهم طائفة اخترقت حدود الدائرتين فبحثت فى الكلى وجاز لها أن تتكلم عن «الشعر» بكل الاستغراق الذى يستوجهه التعريف.

وكانت محطات. برز فيها أعلام رواد يتحدثون إليك وأنت تقلب مدوناتهم فينتقلون بك فى تيسر باهر بين الفردى من الشعر والنوعى منه والكلى فيه. ولئن تفاوتت الدرجات بينهم فيما هو وعى غامض بالفروق أو هو وعى صريح، فإنهم - فى هذه الخامة الذهنية وفى هذا الانكشاف الإدراكي - وردوا حياض منهل إنساني حامل واجتروحوا مجالب سلالة واحدة: للجاحظ بينهم فضل السبق والتأسيس، ولابن طباطبا فضل تفجير المفاهيم، ولابن سينا انسراح الملكة قولاً للشعر وقولاً فيه، ولابن رشد القوة التى تكسر حواجز الثقافات، ولابن خلدون ما ليس لغيره فى حدة النظر مع سكينه المزاج واتزان المعرفة، ولحازم عنف الترتيب القاطع وسطوة اعتصار المجردات.

كلهم قالوا فى الشعر قولاً: الشعر كما هو عند العرب من خلال ماهية الشعر كما هو وكما هو عند غير العرب وكما هما - قبل العرب وغير العرب - عند الإنسان. وليس المقام للتفصيل ولا هو للإشادة بجهود البعض دون الآخرين، ولكن الإنصاف يقتضى أن نشير إلى أن من الأبحاث العربية ما كان نافذة تسلل منها أصحابها إلى هذه الزاوية الضيقة التى نصوب نحوها إبرة الحقن: وكانت الريادة الزمنية لشكري محمد عياد، ثم جاء بالتجاوز النوعى جابر عصفور فى مصنفه (مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدي) ١٩٧٨، وتوالى الجهد مع إنجاز ألقت كمال الروبى (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد) ١٩٨٤، وإنجاز حمادى صمود (فى نظرية الأدب عند العرب) ١٩٩٠ الذى يستوفى فيه مشروعه السابق (التفكير البلاغى عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس) ١٩٨١، وقد حرص على تنبيه القارئ بأنه «مشروع قراءة» فجاء مشروعاً متميزاً.

اللغة من خلال قضايا الإبداع باللغة. هو ذاك المسكون بهاجس الأداة الكلامية من حيث هى بناء ووظيفة فى آن ومن حيث هى استراتيجية تواصلية، وخطاب يتغذى بمردوده، ثم من حيث هى آليات دلالية، ثم - أو فى الوقت نفسه - أداة سيميائية منغمسة فى حوض واسع من القرائن ذات الإفادة.

بكل تلك الأدوات ومن موقع التزود بنتاج كل تلك المراد يتجهياً للنفوس لطرق بيت الشعر من باب الخلفى: كيف تشكل حيثيات الإنكار عد من يتكرو صيرورة الفن مع جداول الزمن. والنفوس، إذ توكل إليه مهمة السؤال، يحمل بمغامرته وزراً محدداً هو وزر شذوذ السؤال. ولكن ما لديه من أفق يفاير أفق الناقد يؤهله لإنجاز عملية التجاوز المنسوبة بدءاً إليه، وذلك بأن يتحول الإشكال على يديه سلماً درجاته هى درجات الترقى نحو الظاهرة؛ نغنى أنه ينجز الخطى نفسها مع اللغة عند دراستها: يبدأ بالإنجاز الفردى وهو كلام الأفراد، وينتقل إلى النسق النوعى وهو لسان الجماعة، ويرتقى إلى الظاهرة الكلية التى هى خصائص اللغة الطبيعية.

فاللغوى مسؤول بنفسه وبمفرده عن معالجة الظاهرة الشعرية من هذا الباب الدقيق الذى هو باب مقايستها بالظاهرة اللغوية اعتماداً على مناضد الارتقاء من الفردى إلى النوعى إلى الكلى. هو هذا البحث فى المفاصل الرأسية استكشافاً لأنفاق الاتصال بين الخاص والعام أولاً، ثم بين خاص الخاص والعام المطلق الذى هو الكلى.

عندئذ، يتضح المشروع من أحد جوانبه: أن يكون البحث فى الشعر بحثاً فى الكليات.

ليس ابتداءً أن نبحث فى كليات الظاهرة اللغوية، وليس ترفاً أن نبحث فى كليات الظاهرة الشعرية، ولكن الذى حقه أن يستقل بذاته هو أن نحول البحث فى علاقة الشعرى باللسانى إلى بحث فى الكليات.

من قبل، بحث الأجداد فى الشعر فاستجلبوا - بما توفرت عليه معارفهم - بعضاً من حقائقهم فأخرجوها ضمن

ضغط وغيه الرهاضي الكاسح - قد رام إنجاز ما سبق له أن صنعه بالشعر العربي كما وصل إليه؟!

ولكن، لنسارع بالقول إننا تلقى السؤال من دائرة الموقف النقدي لا من دائرة علم العروض؛ لأن همنا أدبي فكري ثقافي إذ نبحت في مفسرات الرفض بغية تثبيت قواعد القبول، وتعاطى إجلال النقص لإيضاح غياب الإقرار، ونعالج الزمن الشعري المضاد لإثبات الزمن الشعري الأساس. فما ننشده هو - إن جاز الجمع والضم - «علم عروض نقدي»، أو هو أجرومية للتواصل من خلال نظامية للعلاقة.

وبناء على كل ما سبق، يتأكد لدينا أننا في حيز دقيق جدا هو بالتحميم نقطة تقاطع وظيفة اللغوى مع وظيفة الناقد. ولأنك أن الإنجاز يقتضى نفسا طويلا، ويقتضى تضافر جهود الباحثين، وهو فى كل الأحوال مغامرة منهجية: إذا تبين أنها مأمونة عاد فاقضها على النقد أساسا، وإذا تبين أنها مجازفة لم تستوف شروط السلامة فإن النقد غير مطالب بأداء صريحتها.

وفى المستهل لامهرب من الإفضاء بقاعدة العمل الأساسية التى نتحرك داخل فضائها ونسوقها فى قالب الحقيقة العامة التى هى عندنا بديهية فى ذاتها ولكنها تبدو خلافية فى الظن الشائع، ومورد أهميتها هنا أنها كثيرا ما تستنفر الموقف الرفضى فتكون كالسبب المباشر فى إنكار الجمهور تطور قوالب الشعر بحسب تطور العصور الثقافية.

هذه الحقيقة التى تقوم مقام المرجعية المولدة هى نسبة الذائقة الشعرية وهى - فى حد سياقها الذاتى وكما نراها - نسبة محكومة بنسبية الذائقة الفنية مطلقا. إنها نسبة بالاختلاف لأنها تتغير من ثقافة إلى ثقافة أخرى ومن هذه إلى سائر الثقافات، وهى أيضا نسبة بالزمن لأنك داخل المجموعة الثقافية الواحدة تلحظ تبدا فى الذائقة الفنية من عصر إلى آخر وربما من حقبة داخل العصر الواحد إلى حقبة أخرى. والنسبية التى تخصنا فى سياقنا المنهجى الذى نحن بصده هى هذه. معنى النسبية المحكومة بمقياس الزمن باعتبارها أحد تجليات النسبية المطلقة.

إن مسألة الشعر - بمجرد النفاذ إليها من خلفيات الإقرار والإنكار - تتحول إلى مشروع منهجى بكل ما فى اللفظ من مواصفات الاصطلاح. ولكل مشروع بحثى خلية مركزية هى نواته التوليدية التى منها يفيض الفائض وبه تركز الإضافات: أفلا يجدر بنا أن نستكشف النواميس المحددة لتطور قوالب الشعر فنستخرج النظامية الجديدة التى يتأسس عليها قالب القصيدة الحديثة. هذه النظامية التى ترفضها الذائقة السائدة، أو لنقل - على وجه التحرى - هذه النظامية التى تغدو سببا فى تولد خطاب الإنكار ذاك الذى يصادر على رفض الذائقة لها.

إن الذى نعينه بنظامية القصيدة الحديثة ينصب على أنساقها التركيبية: أى على نحويتها السياقية والمقامية فى الوقت نفسه، ولكن الذى نجتهد فى ابتداعه على أسسه المنهجية لا يخص «نحوية» القصيدة الجديدة فى ذاتها ولذاتها، وإنما يرتبط بمعيار المخالفة؛ أى بمقياس الفارق خيال مرجعين: مرجع القصيدة السابقة، ومرجع الذائقة الشعرية المتحكمة.

لنقل متمعدين اجتلاب اللفظ الدخيل بقصد تحقيق الوخر ذهنى المنشط للإدراك المطابق عبر انشقاق المدلول عن عرقية الدال: لم لا نتصور استنباط «جراماتولوجيا» للشعر الحديث؟!

أو لنقل - متوسلين بإحياء المصطلح النحوى بعد تعديل مقصده السياقى - لم لا نبحت عن أجرومية لهذه القصيدة الجديدة، ولكن باعتماد آليات الزمن المضاد، أى آليات الزمن الرافض لقانون الزمن!

لم لانقوم بما قام به ابن أجروم عندما اعتصر من نحو سيبويه نسقا تصنيفيا لأبواب النحو العربى أقامه على معيار الوصف فجمع فيه بين المتجانسات وتخطى فيه حواجز المتخالفات؟!

أو لم لا نتساءل عما كان بإمكان الخليل أن يفعله لو قدر له أن عاش عصر القصيدة الجديدة، وأنه - بدافع التنظيم اللغوى، وبحافز جمع الهوامل فى أنساق شوامل، وتحت

ألم نستند - ونحن المجموعة الثقافية واللغوية والحضارية الواحدة - إلى قيم غنائية متنوعة؛ إذ من ينكر تميز الأقطاب الموسيقية بين نغم حجازي وإيقاع خليجي ولحن مغربي وفن «ماگوف» أندلسي وطرب شامي وأنغام يسوقها وادي النيل.

واليوم، ألا نرى إلى نفسنا كيف تطبعت ذواتنا الفنية منذ انتشر التواصل الموسيقي العربي؛ من كان يستنكر بالأمس نغما أصبح اليوم يستلذه، وما كان بالأمس نشازا تعزف عنه أذان أهل هذا القطر العربي أمسى اليوم تطريفاً يستلذون به ويستدعونه.

والأمر مطواع كالنفس في انصياعها.

وستكون المسألة أكثر بداهة لو استذكرنا ما كان عليه الذوق الموسيقي في حضارتنا منذ القرون الخوالي أيام زرياب أو أبي الفرج، وكيف لنا به في أيامنا إيقاعاً ونغماً أو عزفاً وتقصيذاً، وهل ننسى أنهم كانوا على مسافة كبرى في تبدل الأذواق الطرية عما كان عليه قبلهم حذاء الصحراء.

ثم ما لنا ننسى ما طرأ على ذوقنا الموسيقي - نحن العرب جميعاً - منذ تطف عبقارة الموسيقى العربية المعاصرة فمزجوا ألحانهم بإيقاعات ونغمات استوحوها من الموسيقى العالمية، أفلم يكن ذلك مدخلا جيداً للاستئناس بذائقة موسيقية مغايرة لما كانت أجيال كاملة تألفه، ومدخلا جيداً لاكتشاف أصوات آلات جديدة وتربة وغير تربة. ومن كان يجزؤ منذ أربعة عقود على الحديث عن بتهوفن وسمفونيته الخامسة حتى جاء من حقن بها لحننا من ألحانه التي انشد إليها الذوق الموسيقي العربي انشداداً.

وهل من مبدع يفرض الشعر أم هل من ناقد يقول في الأدب قولاً لم يسبق له أن جمعته ظروف ما، على أرض ما، في رفقة ما، بقطعة موسيقية من أقاليم الأرض أو من أقاليم الأذواق - زنجية أو مكسيكية أو صينية أو من أدغال الأمازون - فسمعها وأعاد، ثم كرر وأصغى حتى ألف واستطاب، ثم أدمن ثم عشق اللحن ونادى له، حتى تراه يعجب ممن يصغى معه فلا يبدى إعجاباً من أول سماع.

كذا نفهم بعلامسة التجربة الحية ما يعنيه الفلاسفة وعلماء النفس بقولهم: «العادة طبيعة ثانية»؛ لأن المؤلف

إن أول بواعث نكران القالب الشعري الجديد وأول حوافز الإصرار النقضي هو الغفلة عن هذه الحقيقة المطلقة، حقيقة تغير الذائقة الفنية على التدرج، وهي مطلقة لأنها غير مقيدة بالمكان من حيث انطباقها على الثقافات بعضها حيال بعض، وغير مقيدة بالزمان لأنها كما أسلفنا تصدق على الأزمنة المتعاقبة داخل سياق الثقافة الواحدة.

ولو رمنا الحجاج لنلقيه على كل تفكير لجوج بشأن الظواهر الحضارية الإنسانية عامة قلنا: كيف لانقر نحن أبناء أمة العرب بتطور الذائقة الفنية - سواء في نطاق الفن عموماً أو في نطاق الفن القولي على الخصوص - والحال أن في تاريخ الشعر العربي القديم نفسه أمارات انسياب من طور ذوق إلى آخر. ويكفي للشاهد لا للإحراج أن نقارن فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هي القرن الأول قبل الإسلام والقرنان الأول والثاني من عهده:

فمن معلقات الشعر الجاهلي إلى شعر الغزل في الحجاز إلى شعراء العهد الأموي إلى المولدين في مطالع العهد العباسي؛ ليس الأمر مجرد تغير في المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة وإنما التطور أبعد مدى في انتماق الذائقة الشعرية أساساً، ولكننا نحن الآن بعد ثلاثة عشر قرناً قد لا نقدر معنى التغير في مستوى الذائقة المتقبلة. فنحن نتلقى كل تلك الأشعار فنقيم بينها وبينها علاقة مباشرة تتخطى فوارق الزمن فإذا بنا نقرب بينها أكثر مما كان بينها من اقتراب فعلي. نحن نقرب بينها لأنها في ضوء المسافة الثقافية، وبالتالي في ضوء تبدلات الذائقة، تقع جميعاً على مسافة منا تكاد تكون واحدة لاتباعنا عنها في الزمن، ولكنها تتباعد كثيراً فيما بينها. ولو انتقلنا في الزمن الاعتباري نحوها لأدركنا تباعدها، ويكفي أن نقارن ما ندين اليوم من أمة ظاهرة أدبية عما كانت عليه منذ نصف قرن، فما بالك بالقرن الكامل وبالقرونين ثم بالثلاثة. ما عسى أن يرد به المتكرون لتطور الذائقة الفنية، والحال أن التبدل اليوم يمكن أن تتراءى آثاره لا من جيل إلى آخر وإنما بين عقد من السنين وعقد آخر في عمر الجيل الثقافي الواحد.

أفلا ننظر إلى الموسيقى على سبيل المثال؛ ألم يطرأ تغير متدرج في ذائقتنا الموسيقية داخل النغم العربي الواحد، بل

بداية طريق التطبيع، والتطبيع بحث جديد عن ذوق جديد في ظل عيار جديد، ومن استعصى عليه قانون التطبيع سارع إلى الإنكار.

ومن ذهنية الإنكار نفسها تقوم في عصرنا مواقف جيل الكهول من الأغنية الجديدة، تلك التي يصطلحون عليها - تجريحها وغمزا - بالأغنية الشبابة، والأمر في هذا المقام أبلغ خطرا في جحود فعل الزمن على الذوات.

إن القضية في صميمها تغير على مستويين: مستوى الإيقاع الذي اكتسحته البرمجة الآلية ومستوى التقبل بفعل حضور تقنيات الصورة ولاسيما مع الغناء الاستعراضى حيث تتضافر إلى حد الانصهار الحاسة السمعية والحاسة البصرية، فتحمى كل مراسم الذائقة الموسيقية الموروثة لتحل محلها منظومة جديدة من آليات التقبل ومنعكسات الاستجابة.

إن التبدل يعتري كل الظواهر الفنية فيأتي على كل الذائقات الشعورية، ألا ننظر إلى مقاييس الجمال في ذاته، نعى جمال الخلقة آدمية: كيف حملها لنا موروثنا الحضارى وكيف هي لدينا الآن سواء أكانت متصلة بالمرأة أم بالرجل!

أما لو خرجنا عن إطار حضارتنا العربية وعن مرجعياتها الثقافية فسنصادف من الأدلة ما يخجل به كل متردد في الإقرار بناموس التبدل: فهلا تأملنا الظاهرة من خلال فن النحت، وفن الرسم، وفن التمثيل المسرحى، وذلك في الخططين الزمنيين: من ثقافة لأخرى في الزمن الواحد، ومن عصر لآخر في الثقافة الواحدة. بل لاضير من المواصلة: الفن الواحد من ثقافة ما في زمن، إلى ثقافة أخرى وفي زمن آخر.

لعل أصل المعضلة في غفلة الإنسان عن نسبة الذائقة الفنية كامن في تلك الثنائية العجيبة التي ينسأها الناس أو يتغافلون عنها، وهي ثنائية المقوم الطبيعى حيال المقوم الثقافى في كل قيمة جمالية. فالوهم الخادع يخيل إلينا أن المعايير الفنية المولدة للقيم الجمالية والضابطة للذائقة المتحددة بالإحساس والاستشعار، كلها تختكم إلى ما هو لصيق بالطبع، فهي بالتالى متأصلة في الذات كأنها محايطة لخلقتها

أو مترسخة بالوراثة التكوينية فلا تكون عندئذ إلا سلبية الأعراق.

إن هذا الوهم الخادع هو الذى يدفع عامة الناس إلى أن يعتقدوا أن الذائقة الفنية مفارقة لبعدى المكان والزمان، فلا هي مرتبهة بهذا ولا هي متحددة بذلك، فيظنون أنها مطلقة.

إن اصطباغ الثقافى في نفس الإنسان بصبغة الطبيعى قضية مطردة ومتواترة بل كأنها من أنساغ الكيان الاجتماعى للإنسان، أليس شائعا بل مستقرا ظنّ الناس - تحت وقع هذه المأزوية بين الحقيقة والوهم الخادع - بأن اللغة ظاهرة وراثية ينالها الآباء أبناءهم بعد أن ورثوها عن الأجداد!

ليس من العسير، البتة، الاستدلال على انتفاء كل مقوم وراثى في مسألة اللغة، وعلى إثبات أنها اكتسابية مطلقا. وهذا خطاب قد فرغ العلم منه ويمكن تقديمه لأية شريحة من شرائح المهتمين بالأدب أو بغير الأدب. ولكن الإشكال الدقيق هو كشف أسرار التلايس الذى يحصل في ذهن الإنسان فيجعل الثقافى في ذهنه طبيعيا، أو يجعل الطبيعى ثقافيا، وخذ للشاهد ما ينشأ بين كل فرد واسمه الذى اختاره له أبواه منذ ولادته علما عليه وميسما، ألا ترى إلى التفاعل الوجدانى كيف يغرس في ذهن الإنسان القناعة بأن اسمه لم يخلق إلا له وأنه لم يخلق إلا لذلك الاسم.

في أمر الشعر لدينا، وفي مدى الإقرار بسلطة الزمن عليه وعلى ذائقتنا الجمالية معه، ليس أدل على ارتداد حركة التاريخ وعلى انعطاف الزمن المضاد على «الزمن الأساس» من انزياحية الوعى النقدى - نعى «أناكرونيته» - التى هي لحظة الانفصام بين الزمن الطبيعى والزمن الاعتبارى، حينما تنفجر شظاياها بين الفنية والأخرى. ولو ابتغينا شاهدا بالغ الإيماء والدلالة لاتخذنا من هذا الاهتمام العربى المفاجئ الخاص بكتاب الباحثة الفرنسية سوزان برنار حول «قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا» وهو أطروحتها التى أنجزتها منذ زمن، فقد انبثق فجأة وعى جديد في مختلف المحافل النقدية العربية بهذه الرسالة، ظهرت لها ترجمة مجترئة قام بها زهير مجيد مغامس وراجعها على جواد طاهر (بغداد - ١٩٩٣). وانكب على إنجاز ترجمة مستوفية لها محمد المصرى، وحاولت

الجدة من خلال التشهير بانتحال الشعر وانتحال النقد؟ سيات عندنا في هذا المقام الذي نغامر فيه بالبحث في الآليات الذهنية المحركة للمواقف النقدية ذات المرمى الاعتراضى أكثر من اهتمامنا فيه بالمقولات السجالية ذاتها. فنحن مع الشعر كأننا على منوال مارسيل بروست في رواية تاريخية تخكى قصة ذاتقتنا الفنية (بحثا عن الزمن النقدى الضائع).

إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية تتمثل في التبدل الطارئ على العمود الفقري لماهية الشعر كما اطرود في أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لباب ذاك العمود، فيه نسفه ومنه رؤاه؛ إذ على أعمدته يشيد المعمار الشعرى بأكمله. ولابد لنا أن نستذكر في هذا الباب بالتحديد طبائع الألسنة البشرية والفروق الفاصلة بين تلك الطبائع، وما يترتب على تلك الفروق من اختلاف أنساغ الشعر من أمة لأخرى ومن ثقافة لأخرى بحسب ارتباط شعرية الشعر بجمالية اللغة.

ونريد في هذا المنعرج من البحث والتقصى أن ندلى برأى نسوقه إلماحا على أن يوفى حقه في غير هذا السياق، وهو أن الظواهر المتقارنة بين اللغة والإبداع باللغة على صروب، من بينها ظواهر لا تدل في باب الكليات اللسانية إلا بحقيقتها العامة لا بخصوصياتها النوعية؛ فما هو كلى - لأنه عام يشمل الألسنة الطبيعية كافة - هو مبدأ النظامية في قول الشعر، تلك التى تتطلب شروطا محددة لتحصيل التناجح بين اللحمة والسدى في الأداء الإبداعي تتجاوز شروط النظامية التى يأتلّف بها الأداء الإبلاغي والى هى مشروطة بالأصوات والصرف والنحو اعتبارا لقوانين ائتلاف الحروف فالكلمات فالجمل.

أما المادة الأولى التى تتكون منها اللحمة ويتكون منها السدى، فأمر مختلف باختلاف طبائع الألسنة، إننا فى فن الشعر - من موقع الرصد المتعالى على النوعى والمتسامى نحو الكلى - كأننا مع فن الرسم: الإبداع متأت بصرف النظر عن طبيعة الجسد المرسوم عليه أورقا كان أم خشبا أم معدنا أم قماشاً أم طلاء على الجدار، وبصرف النظر عن مكونات الأصباغ أمائية هى أم زيتية أم كيميائية أم هى قطعة من الكلس أم قلم من الرصاص.

بعض المؤسسات الثقافية التسج على المنوال، فضلا عن المقالات والأبحاث التى رجع فيها أصحابها إلى هذا المصدر المهم من مصادر التأريخ لحركة التجديد الشعرى. فى الغرب وعند الشعراء العرب.

ومن أطرف ما نستشهد به عن التشظى الذى ينال وعينا النقدى فى «أناكرونية» عجيبة التصدى المباشر لنسف من تربيع على منصة التجديد الشعرى حتى غدا رمزاً لذاته وهو على أحمد سعيد. وربما يكون كتاب كاظم جهاد صورة دالة على ذلك، فقد صدر كتابه (أوديس منتحلاً) فى طبعته الأولى سنة ١٩٩١ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء) ثم أعاد نشره بعد سنتين (مدبولى - القاهرة) وعنوانه (أوديس منتحلاً: دراسة فى الاستحواذ الأدبى وإرتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟).

ولسنا عاكفين هنا على الوجه النقصى من القضية، وإنما نهتم بمكونات الخطاب النقدى من حيث هو خطاب فكرى ثقافى يروج ويؤثر، ومن حيث هو منهج يستند إلى مرجعيات ثم يحكم الذائقة.

يقول كاظم جهاد فى مستهل الطعة الثانية:

حرصت فى هذه الطبعة على الإفادة مما قيل أو كتب فى الطبعة السابقة سلباً أو إيجاباً. لطفت أولاً لهجة الكتاب، وهذه هى الأمانة التى عبر عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممن أكن لهم الاحترام وأقر لأرأيهم بالموضوعية. هكذا ينحول الكتاب فى هذه الطبعة من مقال سجالى إلى بحث نقدى. الآن يجد القارئ أماسه وثائق وتساؤلات، ولن يفعل اعتدال اللهجة فى رأى سوى أن يشدد السؤال المطروح على شعر أوديس وكتابته: لقد ذهب الهجوم وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضد تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقاً؟

وإذا بنا من جديد - ودون قصد من منشئ البحث فى الانتحال - وجها لوجه أمام أنموذج من خطاب الإنكار: أمو إنكار الجدة من خلال إنكار ادعاء الجدة، أم هو إنكار انتحال

وهل نحن فى حاجة إلى استقراء الشواهد على خصوصية هذه الفاعلية الذهنية المتحركة، فقد لا نضيف جديدا لو عرجنا من جديد على نسقية البناء الكامل داخل البيت الشعرى نحويا وداليا، ولكن لن ننسى أن الأعراف قد أجازت لمتلقى الشعر العربى أن يقطع البيت يستشهد به، والأبيات المتفرقة يجمعها المستشهد مستدلا بها على ما يريد، ومؤلفو المختارات يسرون من تناثرها وحدة كأنها متماسكة منذ النشأة، بل أباحت الأعراف أن تأتى سيدة الغناء لقصيدتين من قصائد إبراهيم ناجى سؤاها على البحر الواحد والثقافية الواحدة فتقطع من هذه أبياتا وأبياتا من الأخرى وتؤلف منهما قصيدة تعطىها اسم إحداها ثم تؤديها فلا يعرف جمهور الناس من أمر الشعر إلا أنه قصيدة «الأطلال».

ولكن الأفصح دلالة والأبلغ استدلالا هو أن شعرية الاستكمال هذه تستدعى - ضمن ما تستدعيه - تعاملا خاصا مع قوانين التواصل اللغوى والشعرى كما هى سائدة على مستوى الكليات اللسانية، فالشعر النسقى فيه ما يناقض قانون التوقع واللاتوقع ذاك الذى يفترض أن درجة التأثير تزداد كلما كان المتلقى غير منتظر لما يظهر فى سلسلة الخطاب، سواء منه الأدائى الإبلاغى أو الفنى الإبداعى، ومنها جاءت فكرة المفاجأة، وفكرة خيبة الانتظار فى معناها الأسلوبى المرتبط بالعدول، ومنها قامت ثنائية التوقع واللاتوقع.

والأمر فى جملته يرجع إلى النظرية الوظيفية فى اللسانيات العامة، فلقد تحدد بأن الشحنة الإخبارية عند التواصل اللغوى تقاس بمدى المعلوماتية فيه، ويقصد بها مدى جهل السامع بمضمون خبرها أو مدى علمه بذلك، وبناء عليه يقال إن الكلام يفقد على التدرج علة وجوده كلما جنت الشحنة الإخبارية نحو الصفر.

فإذا رجعنا إلى قضية الشعر النسقى، تذكرنا كيف أن من قرائن إبداع الشاعر فيه أن يركب الأبيات فتكون بنيتها النحوية ومن ورائها بنيتها الدلالية موحية للسامع بخواتمها قبل أن تلفظ خواتمها، فيتحول حدس المتلقى بما يمكن أن

والأمر فى الشعر كالأمر فى الرسم؛ كلاهما نظير صناعة النسيج: يدع فيه المبدعون فى الرداء وفى اللحاف وفى الأزياء كما فى السجاد، ويدع المبدع أن كان المختوم عليه صولفا أو قطنيا أو وبريا أو أليفا صناعية مركبة.

إننا إذ نصوغ رأينا فإنما نستند - من حيث المرجعيات الأولية لا غير - إلى الجسم الذى فصلت فيه النظرية اللسانية أمر اختلاف الطاقة الإبداعية الشعرية مما نعلمه الآن فى ضوء علاقة اللغة والأدب فى ضوء أنموذج اللسانيات الذهنية.

إن هناك فى كل لغة ضربين من المراحل التى يقتضيها تطور الذائقة الفنية: الأولى قد نصلح عليها بالمرحلات النشوئية، والثانية قد نسميها المراحل الانسلاخية بالمعنى «الميتامورفوزى» الذى يتداوله علماء الأحياء.

فهل لنا أن نغامر باستشراف المراحل التطورية الكبرى التى فرضت نفسها على الشعر العربى بصرف النظر عن مدى تغلغلها فى مسام الذائقة العربية كليا أو جزئيا. وبما أن الإيقاع هو العمود الفقرى لمعمار الشعر، فهل لنا أن نرصد الأطوار الإيقاعية المولدة لحشيات تبدل تلك الذائقة الشعرية على وجه التدقيق؟

سنقول إن الأطوار الإيقاعية ثلاثة تتحدد فيما بينها بمفترقين هما الضابطان للحظتين انسلاخيتين بذاك المعنى الذى يصور به علماء الأحياء أطوار نمو الكائنات الحية: بعضها يستكملها بعد الإخصاب وقبل الولادة وبعضها الآخر تمتد معه إلى زمن ما بعد الولادة. فأما الطور الإيقاعى الأول فكان قائما على شعرية البيت، وأما الطور الثانى فقام على شعرية المفاصل والثالث على شعرية الصورة.

إن القصيدة العمودية، إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا - على أقل التقديرات - يفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإنشاء الشعرى ينخرط السامع أو القارئ فى الآلية الذهنية والنفسية التى تجعله متحفزا للإسهام فى إتمام البناء، هى شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبى كى يستوفى حق الشعر.

(الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث) - ١٩٩٤ -
انتقالا نوعيا دل على أن الباحثة قد وعت ما جاءت به
اللسانيات من روافد في المضمون وفي المنهج.

وعلى ذلك سيتأسس الوعي الجديد بالانسلاخات
الطارئة على جسد الشعر.

إن التحول من شعرية القريض النسقى إلى شعرية
مخالفة، تنبنى على إيقاع التفعيلة أو تنبنى على إيقاع
الصورة، هو خروج من فضاء الشعر من حيث هو تخيل إلى
فضاء الشعر بوصفه خيالا؛ نعم إن البحور - التي هي أوزان
نسقية - لسابقة في الذهن العربي لأية قصيدة موزونة
يسمعاها؛ فالقلب المهيب لإدراك الشعرية جاهز سلفا وهو
الذي يتولى عملية التوجيه النفسى، بينما ينسرح الذهن
المتقبل للقصيدة الجديدة انسراحا يحول استقبال الشعر إلى
فضاء من الخيال الحر.

مع الشعر النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة.

ومع الشعر غير النسقى تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة.

وقد يسوغ لنا أن نقرأ من بعد، بواسطة المجهز الكبير
ذى العدسات العالية، تاريخ قلب الآداب على مستوى الوعي
الإنسانى الشامل فنرتى أن الشعر قد كان في كل الثقافات
تركيبا يقيد اللغة بينما كان الشعر على مدى الأيام حرا طليقا.
ثم إن الشعر، من حيث هو إبداع، تتشاكل فيه الآداب العالمية
ما انفك يتوغل حتى انحسر في قوالب نظامية فتقيد بفعل
ما يعرف بالأجناس الأدبية، وأصبحت منظومة الأجناس
كالأجروميات العروضية التي تحكم الشعر وتحد من انفلاته
حتى لكانها مراسم نسقية، وما مثال فلاذيمير بروب مع
(مورفولوجية الخرافة) كما ترجمه إبراهيم الخطيب -
١٩٨٦ - أو (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) كما ترجمه
أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر - ١٩٨٩ - إلا دليل
على دخول العقل الناقد بالنشر عهدا جديدا من استنباط
الأجروميات الباطنة. وعلى منواله نقيس ما أنجزه وين بوث
منذ ١٩٦١ وترجمه أحمد خليل عردات وعلى الغامدى سنة
١٩٩٤ بعنوان (بلاغة الفن القصصى)، وكذلك كتاب

يرد في نهاية البيت سمة دالة على فحولة في القريض
تطابقت مع خصوبة في الذائقة الشعرية لدى المتلقى، والحال
أن ذلك هو عين الدليل على انحدار الطاقة الإخبارية نحو
درجة الصفر. ولكن نسقية الإبداع لها مبنية على مناقضة
قانون التوقع واللاتوقع، كما أسلفنا.

من عميق هذه الأسرار سينشأ «الانسلاخ» الأول الذى
هو «انكساره» في معمار الشعر كما توافد على الذائقة العربية
من سلاله القرون الماضية: مع الشعر الحديث ستنبثق شعرية
جديدة هي شعرية المفاصل التي تتكى على ما تولده التفعيلة
من منظومة إيقاعية مغايرة. ومع التفعيلة ستكون بحضرة البناء
الناقص إذا ما احتكمتنا إلى الذائقة القائمة في خلفياتنا
الذهنية والنفسية، وستكون الشعرية شعرية مناقضة: تبحث عما
يغابر المنتظر المألوف من حيث تدرك سلفا أن المنتظر المألوف
سيغيب.

ثم سينشأ «الانسلاخ» الثانى محدثا الانكسار الكبير
في معمار الشعر، وذلك مع القصيدة الجديدة، وإذا بشعرية
الصورة تقوم بديلا معاوضا يستند على البناء المترافد، وإذا بنا
بحضرة شعرية جديدة هي شعرية المخالفة بكل حيثياتها
التفصيلية.

ودون الوعي بهذه التحولات الطارئة في أعماق الشعرية
العربية، وبما ينجم عنها من تهيج حديد يغير على المهمل
والندريج مكونات الذائقة العربية، لن ندرك مفسرات الإنكار
التي تتلبس سجوقا فتحول بين الوعي الأدبى والوعي النقدى،
وتعرقل انسياب الإحساس بفعل الزمن وبسلسلة التاريخ.

إننا أمام وضع جديد يقتضى استحداث آله معرفية
جديدة لدرس الصورة ولتحديد مفهوم الصورة، فالتراكم
الكيفى مجتمع لدينا في مخزونا الراهن، فيه محطات بارزة:
(الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغى) لجابر
عصفور - ١٩٧٤ - كانت تأسيسا مهما على درب الاستثمار
المنهجي المتضافر، وتنامى الجهد عربيا، وكانت (مقدمة
لدراسة الصورة الفنية) - ١٩٨١ - (تطور الصورة الفنية في
الشعر العربي الحديث) - ١٩٨٣ - لتعيم اليافى استثمارا
مكملا، ثم تغير النسق وكان عمل بشرى موسى صالح

جيرار جنيت (خطاب الحكاية: بحث في المنهج) - ١٩٧٢
- وقد ترجمة بشكل انتقائي محمد معتمد وعمر حلي
وعبد الجليل الأزدي ١٩٩٦.

فهل رأينا في هذه الظاهرة ما يفسر ردة الفعل الطبيعية
حين انساق الشعر نحو التحرر من القيود تخفيفاً للنمطية
وحفظاً للتوازن الذي تتأسس عليه طاقة الإنسان من الإبداع،
ذلك أن الانسلاخ الذاتي في قوالب الشعر هو ظاهرة إنسانية
لا تختص بها ثقافة دون أخرى، ثم إنها تنساب في مسالك
مستقاربة بصرف النظر عن مدى فاعلية التأثير والتأثر بين
الآداب.

ودون إمعان في الكشف عن أسباب اعتراض الناس
على تطور الشعر أو عن أسباب تعلقهم الشديد بالموروث
المتجدد من قوالبه، فإن الذي لا مجال للتغاضي عنه حينما
نرصد الظاهرة بتسام إنساني تواق هو أن تبدل آليات الشعر
محكوم بتغير مرجعيات التهيؤ الثقافي والشعوري والجمالي،
ولذا كان ناجعاً أن نحاول التبصر بحقيقة الشعر من خلال
آليات التواصل بالشعر. ويكفي حين يلقى الشعر أن ينتابنا
الرعى بتعدد السؤال:

من قائل الشعر؟

ومن سامع الشعر؟

ومن هذا الذي ينشد على الناس الشعر إن لم يكن
منشئه؟

وكيف بالذي يقرأ بنفسه ولنفسه شعراً ليس هو قائله؟
وماذا يحف بهؤلاء وأولئك عند لحظة الاتصال بالشعر؟
وكيف تتخلق اللحظة الشعرية منذ نشوء النص الشعري إلى
حيث منتهاه؟

إن دوران أمر الشعر على أدوات التلقي هو الذي استنفر
النقد إلى حد الإنارة كي يستعير عن جماليات الإلقاء
بجماليات التقبل، وهي التي تستوعب في مكنونها مقومات
الإفضاء ثم تتجاوزها، لذلك يتجدد السؤال بتبدل زاوية
الكشف.

إن ماهية النص الشعري وقف على كيفية انبثاق طاقته
الجمالية المقتدرة على استنفار دهشة القارئ، كما أن وظيفة
النقد - في أحد أوجهها - تتركز على البحث في فاعلية
تلك الطاقة الجمالية، في مداها كما في حدودها: لم تتحقق
الدهشة ثم تعطل؟ لم يقر بها البعض وينكرها آخرون؟ وهل
كل من أقر بها قد عايشها معايشة جمالية أم من الذين
يقرون من لا تتجاوز معايشتهم لها حدود التجربة النقدية
الواصفة الواعية؟ وهل كل من أنكرها هو فعلاً فاقد للحس
الشعري الجمالي فيرفضها، أم ترى من الناس من يهتز شعوره
بعض الاهتزاز ولكنه يمعن في الاعتراض فيدحضها بإنكار
نقدي لا بإنكار جمالي؟ وما الذي يصنعه الشاعر في صهر
قوالبه الجديدة حتى يستدرج القارئ - أو المستمع - نحو
مسارب الذائقة الطارئة على ماضيات التاريخ؟

لعل نقطة البداية، في مشروع التشخيص هذا، ترسم
في تصاقب جدولتين من الفعل الشعري، مما ينشئ حدثاً
متفاعلاً يتشكل بصورة إنجاز متصاهر كالجهاز المشتغل
بمحركين يعملان معاً في اللحظة نفسها: فالنص الشعري
الجديد يحمل في مكانه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام،
يستحدث بها فعله الفني كمنبه واخز، ولكنه يظل ناقصاً ما
لم توازره استجابات مخصوصة من لدن المتلقي هي بالتحديد
ردود الفعل الجمالية المحققة لشعرية النص من حيث هو فعل
تواصل يستوفي شروط الاكتمال.

هنا، تنبه لدينا بقظة جديدة. فالتلقي الجمالي مشروط
في أغلب الأحيان بالسياق الذاتي الذي يكون عليه المتقبل،
مما يلج بنا منطقة أخرى من مناطق النسبية: ففي لحظة التقاء
الإنسان بالآثر الفني عادة ما يفاجأ هو نفسه بأنها لحظة
«لاتواصلية». يحدث له ذلك أمام لوحة من الرسم، أو قبالة
تمثال من النحت، أو عند سماع لحن شجي، كما قد
يحدث أيضاً حيال نص شعري.

وقد يتفق أن تتحول اللحظة البكاء إلى لحظة ناطقة:
تتلقي الأثر، ونعاود، ونكرر الاستدعاء، حتى تصادف برهة
الميلاد. أليس في ذات الأثر؟ أم لشيء فينا من علة وانقباض
حيناً ومن توقد وانسراح حيناً آخر؟ أم لشيء ثالث هو ارتسام

القصيدة الخيلية بيت مؤنث تام المرافق جاهر كليا لإقامة الزائر فيه، أما القصيدة الجديدة فبيت موظب إلى النصف، على الزائر أن يستكمل - بحسب ذوقه ومزاجه وما يألفه من الحياة - ما تبقى من ضرورات الإقامة ومرافق الاستجمام.

مع القصيدة النسقية تتجسم آلية الدهشة وآلية الانتشاء في الزفرة، في «آهات» التي هي الطلقة الانفعالية: الصيحة بما هي معبر عن الانخراط المباشر في الاستجابة الغنائية مع التخت الموسيقى العازف ومع الأداء اللحنى، وبما هي الزر الذى عليه يضغظ المتلقى فيوجه أوامره إلى المؤدى طالبا منه أن يعيد وأن يكرر وأن ينشئ اللحظة إنشاء جديدا؛ فنخف شحنة الانفعال لدى المتلقى ويتخفف من التوتر الشعرى الذى تملكه.

تلك هي الشعرية المحايثة.

أما مع القصيدة الجديدة فالآهات والتصديات ومكاء بعض السامعين كلها تكف عن الانسراح التلقائى وتكف عن الانطلاق في الزفرات لتتحول إلى تخزين كثيف. الآه - إن كانت هناك آه - هي آهة صامتة لأنها شعورية ذهنية أكثر مما هي نفسية لاواعية.

فإذا اطمأنت بنا النفس إلى التسليم بأن تبدل قوالب الشعر هو إما حامل أجنة ذائقة جديدة تكون بمثابة تحول عن المدار الموروث، أو هو - إن لم يكن بعد حاملا لها - مؤذن بتعاقب انسلخات جديدة عليه فإن فى كل ذلك ما يسوغ لنا أن نتمثل وجود شعريتين تختلفان تبعاً لبناء القصيدة على مقومات العمود الخيلى أو لتحررها من قيود الوزن ونسقية التفعيلة.

وإذا تاملنا كيف تحتكم القصيدة الكلاسيكية إلى شعرية محايثة وكيف تحتكم القصيدة الجديدة إلى شعرية مفارقة، فإننا ستوسل بالمنظور اللسانى الخالص كى نجوس فى مظان الأساسيات اللغوية المشيدة لهذا الفارق المبدئى، ولا سيما فى مناه الأداة الجديد.

لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوى على أركان ثلاثة هي كالمركبات الفاعلة فى كل لحظة تواصلية

متقلب بين الرأى والمرئى، أو بين السامع والمسموع، قد يكون فى ضمير المزاج الجامع، منته فى الحواس ومولده من تفتيق كوابلها؟

قد نقول: كان الشعر فى قوالبه الوافدة حاملا فى منعطفاته زمنا واحداً يتجدد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد. فزمن الشعر هو الشماعى مع زمن إنشاده أى «روايته». فإذا قلنا ذلك نعين أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هي طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعرى.

ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذى أنشئت فيه، وأصبح لتقبلها أزمة تتعدد بتعدد ومضات استقبالها ولحظات ابتعائها.

إن الشعر المأثور - نعى الشعر النسقى الوافد علينا بحكم الميراث والمستقر فى أعماق دائقنا التاريخية - يحيا فى زمن دائرته مغلقة لأنها محمية بأسوار الشعرية الموزونة بالعمار، أما الشعر الجديد فيعيش فى زمن دائرته مفتوحة مفتوحة مفتوحة.

لقد كان جنين الدهشة الشعرية سابحا وسط محيط البحر، جاثلا داخل سجاج التفعيلة. ولكنه مع القصيدة الجديدة واقع على أسوارها الخارجية

شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة لها.

لنقل بجرأة مشخصة: إن القصيدة الوافدة تتحرك على شعرية محايثة، وإن القصيدة الجديدة تحركها شعرية مفارقة.

إن القصيدة الوافدة - ذات البحر أو ذات التفعيلة، بالمستند العمودى أو بالمستند المقطعى - تستدعى متلقيها إلى عالمها الذاتى لأنها كيان مكتمل، أما القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لتقبلها مفتوحة وتتقصص إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعمارى والعالم الخارج عليه اعيط به. معنى ذلك أن لحظة التجاوب الجمالى ولحظة الانتشاء الشعرى ولحظة الفجاء الاستيطيقية إنما تقع على خط التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجى عنها.

أما الانفراد التمييزي فهو في القصيدة الكلاسيكية متحقق في اختصاصها بنظامية الدلالة المعجمية وكلها في القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، وهو في القصيدة الجديدة متحقق في استقلالها بنظامية الدلالة المقامية وأغلبها يخرج عن المعجم؛ لأن قاموسها متولد في تركيبها النحوي أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

فما الذي ينجم عن هذا تناول؟

إن الشاعر الذي يصوغ نسقا عموديا على أبنية البحور، أو يصوغ نمطا مقطوعيا على قالب التفعيلات، مدعو وهو يلقي شعره إلى تناغم ذاتي، لأنه يدخل حلبة الإيقاع فيأخذه حتى يستبد به ما كان من المظنون أن يأخذ هو به السامعين، وهذا ضرب من التناغم الإسقاطي؛ لأن الشاعر يستكشف أثر الشعر من خلال انكشاف وجدّه به، معنى ذلك أن الشاعر وهو يلقي شعره - كالذي يتولى إلقاء الشعر وهو ليس بصانعه - تراه من حيث لا يعي يستبطن من نفسه صورة يستشرف بها ميار التقبل المظنون في السامعين، وبهذا نفهم المحاذير الحجة التي كثيرا ما تدفع بالشاعر - أو بمن يتوكل بالشعر - إلى التناغم الطلق فيفيض على محياه ضرب من الانتشاء الطافح. والحال أن السامعين لم يتجاوبوا، ولا هم أحسوا بشيء يستنهض أحاسيسهم الشعرية كي يحدوا حدوا، فإن هم ملّوا أو مكا بعضهم ظن الشاعر مكاءهم استزادة. وكل ذلك من فعل التناغم الذاتي.

أما مع القصيدة الجديدة - عند من أدرك بوعي أو أحس بحدس ما تنطوي عليه من أسرار الشعرية المفارقة - فالشاعر محمول على استشراف ردود المتلقى كي يسقط على شعره الأداء الأوفق.

إن آليات التلقى في الإبداع الشعري العمودي - الوافد علينا من التاريخ والمستقر في الذاكرة الجماعية الحية بقوابله النسيجية الكاملة - نفترض أن الشاعر وهو يصعد على منصة الإلقاء كأنما يجتاز امتحانا، والجمهور الحاضر هو لجنة الاختبار لأنه الممتحن وكله صوت واحد هو صوت لجنة التحكيم.

بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم؛ لأن كل فرد من آدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر في مخزونه رصيد قاموسي تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالية التي هي قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات.

والركن الثاني هو السياق، والمقصود به السياق التركيبي المرتبط بمفهوم النظم، كما تتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التي أسسها بعض رواد التفكير البلاغي في حضارتنا الزاهية؛ ذلك أن الكلمة التي تحمل وقع المعنى القاموسي في شكل نواة لا تتسجج دلالتها إلا في ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية، فتسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعاني الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول.

أما الركن الثالث فهو المقام، والمقصود به الوضع الفعلي الذي يتم فيه تداول الكلام بشكل عيني مجسم لا بشكل تقديري أو افتراضي، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم: «لكل مقام مقال»، أو قولهم: «بمقتضى دلالة الحال».

هي، إذن، ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة انبثاق المعنى: دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية.

في هذا الموطى بالتخصيص سنقول إن القصيدة الكلاسيكية، إذ تقوم على ما أسميناه بالشعرية المحايثة، فإنها تنكئ على الدائرتين الأولى والثانية: دائرة المعجم ودائرة السياق، بينما تقوم القصيدة الجديدة؛ بوصفها مستندة إلى شعرية مفارقة على الدائرتين الثانية والثالثة: دائرة السياق ودائرة المقام. ومحصل هذا أن منطقة التقاطع هي دائرة السياق التركيبي بوصفها مقسم الاشتراك.

إن التوالج حاصل في مستوى خصائص النظم الذي هو منطقة النحو، بما هو حيثيات بنائية تصطنع لنفسها مسوغات إعرابية، فيتحول الكل إلى اقتدار وظيفي.

أيضا على يميننا، وعلى شمالنا، وتحتنا لأنها تحت الذى تحتنا، وعندئذ تكون الجملة قضية حكمية ترضخ لمعايير الفحص والسلامة فى صدقها أو كذبها.

ولسنا نقصد ما قد يستنتجه الإنسان من إيراد تلك الجملة مبتورة عما كان السابقون يستكملون به الصورة ويزاوجون به فى الإيقاع قائلين: «السماء فوقنا والأرض تحتنا»، أذلك منى تعويل على نباهة السامع أنه يعلم ما أعلمه، أم هو اقتصاد فى الجهد بناء على نزعة المجهود الأدنى، أم هو اختبار لمتانة حسه وصلابة أعصابه بحسب سكوته معى عما اختصرته أو اندفاعة فى تلقائية ليكمل ما سكت عنه ؟!

ولسنا نقصد ما قد توحى به الجملة من غمز دال إذا كان السياق مشيرا إلى تكرر الأسباب: أن المتحدث قد اطرده لديه الإمعان فى اللإفادة، وأنها قد سكتنا وتخلينا بالصبر، وأن الكأس قد طفحت مياهاها، وأن علينا أن نستدرك الأمر، وربما العتاب علينا أننا توانينا...

فكل ذلك وارد مقبول.

وإنما الذى نقصده هو أنها جملة تستوفى شرط النحوية وشرط المفهومية كما قد تستوفى حق المقبولية لسامع افتراضى. هى - إذن - جملة تمثل لدلالات المعجم، وتستجيب لشروط التركيب النظمى، وتبقى إفادتها رهينة المقام، ثم سيمياء المقام، شأنها فى ذلك شأن سائر أضرب الكلام.

فمن الأسرار المفسرة لاشتداد نكران القالب الشعرى الجديد، مع الإمعان فى نقض مسوغات الإقرار بقانون التبدل الطارئ على الذائقة الفنية، أن جمهور الشعر لا يدرك كيف تم استحداث نظام جديد فى الدلالات اللغوية، فلقد تفجرت المنظومة العرفية الموروثة فتغيرت أركان الاصطلاح ولم تعد تركزن إلى الاستقرار الممتد فى الزمن، بل يمكن لنا القول - دون أن نجازف كثيرا - إن عمر زمن المجاز الذى هو الزمن الفاصل بين حقيقتين - حقيقة لغوية وحقيقة عرفية - ما انفك يقصر فتقصر معه أعمار الدلالة اللغوية ذاتها.

أما آليات التقبل مع الشعر الحديدي فجوهرها أن الشاعر يصادر على مقبولة مضمنة فى شعره، وهو فى لحظة الإلقاء يفاغ المتلقى مفضيا بشعره من منطلق أن الجمهور - ورمزه السامع - هو الذى يجتاز الاختصار، هو - إذن - امتحان للمتلقى وليس امتحانا للباحث. وممكن الاختيار: هل يهتدى السامع إلى الومضة المولدة للشعرية.

ويدهى أننا لسنا أمام اختبار فى الدهم اللغوى، لأن الموضوع متجاوز قضايا التحصيل اللسانى ومسائل الإدراك المقترن بالاكتساب التعبيري، وإنما هو اختبار حول مدى ارتياض الذائقة الفنية المفتوحة. لنقل: هو ليس اختبارا فى التداول الشعرى على قدر ما هو اختبار فى التواصل الأدائى عبر ما يتواطأ الطرفان على أنه «نية أخرى» غير البنية الإبداعية، بصرف النظر عن تسمية هذه النية السفلى وتلك بالبنية العليا، أو تسمية هذه بتلك وتلك بهذه، أو تسمية كليهما بالبنية الأفقية المتوافقة.

إن دلالة الكلام الشعرى دلالة ذات مراتب، لأن فيها دلالة سيميائية تداخل الدلالة اللغوية التى هى فى حد ذاتها كما نعلم مثلثة الأركان: معجمية وسياقية ومقامية، وليس واحد من هذه الأركان بمخالط للدلالة القرائن والسمات التى تنضاف.

إننى لو قلت «السماء فوقنا»، فإبنى أكون قد صغت جملة سيقول عنها اللسانيون الوظيفيون إنها من أضرب الكلام الذى تجتمع طاقته الإخبارية نحو درجة الصفر، وسيقول عنها الإفرج عبارتهم الشهيرة: «هذه حقيقة السيد لا بالاليس». غير أنه ليس من المتعذر أن تتحول هذه الجملة بذاتها إلى جملة دالة: فى سياق مخصوص، وفى مقام محدد، ويتضمن إيحاءى مقيد. سيقول إن الجملة «السماء فوقنا» لما يدخل تحت فصيلة ما يعتبره النحاة كلاما «غير مفيد»، ولكن هذا الحكم مبنى على الجواز، إذ فيه هو نفسه حمل للكلام على غير قوانينه الطبيعية.

ولسنا نقصد هنا إلى الحقائق الفيزيائية التى لو اعتبرنا دقائقها لقلنا إن كروية الأرض وما حول الأرض تجعل السماء من الناحية الاعتبارية - فضلا عن كونها فوقنا - هى

ومبررات المجاز، ومفسرات الاستعارة، ومشخصات الكتابة وما إلى ذلك من أبواب العلم البلاغي التي هي في حد ذاتها دستور مرجعي للدلالات اللغة.

ومع الشعرية الجديدة حصل الانفجار الدلالي الكبير: يقول المشدودون إلى نظامية النسق الموروث والرافضون انصياع الدائقة إلى التاريخ: «قد انفرط العقد الدلالي». ونقول: إنها إنسيابية جديدة في منظومة المعيار الدلالي؛ إذ لم يعد مبرر لافتاء سنن النسج المعنوي الراسم لمقاسم الدلالة على خريطة التواصل.

إن المعنى في الشعرية الجديدة التي هي بطبيعتها شعرية مفارقة يؤخذ مادة خاما: يصنع، يكرر، يستصفي، يسوى منتجا نهائيا ثم يختم عليه بالختم الخاص، حتى لكأن إعادة إنتاجه هي بمثابة السطو على حقوق التصنيع وقرصنة إنتاجية تدخل تحت طائلة التعقب الجزائي.

إن الابتكار الشعري أصبح يشمل استحداث الصورة عن طريق ابتكار نسق لها غير منضوحت مظلة المعيار البلاغي الموروث. وهنا نفهم أننا لم نعد نحتكم إلى السلم التصنيفي المعهود، لذلك دل مصطلح «المجاز» على حركة المعنى؛ أي على التموجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة في شبكة العلاقات القائمة بين رصيد اللغة من الدوال ومخزون ذهن المتكلم من المفاهيم والمتصورات التي منها المدلولات المشتقة من عالم الحس الذي حوله.

هو ضرب من التشظي أتى على مقاسم الحقول البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من الأبواب، فضلا عما يصيب مراتب التصنيف داخل كل باب. لم يعد من الشعرية المفارقة من مغزى أن تأتي إلى ما يسمى في عرف تصنيفات المعيار البلاغي تشبيها بليغا فنعتبره تشبيها بليغا: فليس من البدهية، ولا من الضرورة، أن ينتج لنا فائضا في المعنى الشعري يفوق المنتج الناشئ عن تشبيه تستوى عناصره ويأتي على النسق الأصلي أو الطبيعي بحسب ألقاب علماء البلاغة. فالجملة: «زيد كالأسد في شجاعته»، لو قدر لها أن تأتي اليوم على لسان متصرف في اللغة أو على لسان مبدع لشعرية مفارقة، فإنها ستدل بقرائن مستمدة من خارج سياق

ومنئذ تبدلت في الجوهر وفي الأعماق آليات إنتاج المعنى في فضاء الشعر.. ففيما مضى كانت اللغة التي يمتتحها الشعراء من قواميس التداول أعرافا دلالية، وكانت مستقرة في كلياتها، متحركة في جزئياتها، حتى لكأنها - في النظر العابر - ثابتة، شأنها شأن حركة الأرض للعين العجلى، والمهم هو أن عملية الإدراك الذهني تنبني في هذه الحالات على الاستيعاب الشمولي، طبقا لفرضية الجشتالت. أما محرك الدلالات فهو المجاز بمعناه الأولي العام الذي هو عبور عارض بالألفاظ من حقل مفهومي إلى حقل آخر، أو تحريك للحقول المفهومية بما يتاحم حدود الملفوظات.

وفيما مضى أيضا، ومن زاوية البناء الشعري دائما، كانت اللغة - التي أصلها علامات اعتباطية في ذاتها بالوضع الأول وطبيعية بحكم التواتر والاطراد والألفة النفسية - مخزونا من الدلالات المرجعية المشتركة في كل حقبة زمنية، ولكنها تتحرك تحركا داخليا بفضل المجاز الذي يبتكره الشعر تحت ضغط اللحظة الإبداعية.

مؤسسة اللغة فيما مضى كانت تتحرك بجناحين؛ الأول المعيار النحوي والثاني المعيار الدلالي، فمثلما تكون لكل لغة منظومة تركيبية تكون لها - بالمثل - منظومة مجازية، وبناء على ذلك تضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلول سواء، أو قل تضبط مراسم تحول المعاني من ممكن صوتي لفظي إلى ممكن غيره.

وما جوهر علوم البلاغة، في كل الموارث الإنسانية، إلا رصد للمنظومة الدلالية المتحركة ابتغاء رسم خريطة التحولات القصدية. فالقرائن التي تصل الألفاظ بالمعاني هي لباب البحث البلاغي في أصل نشأتها، وذلك بالانطلاق من لحظات التداول الإبداعي - الذي هو الشعرية ذاتها - ثم من لحظات التداول الإخباري المستفيد من الابتداعات الشعرية بلا منازع.

وهكذا، كانت البلاغة هي العلم الباحث عن معيار المجاز، هي السعي الكاشف عن أجرومية المعنى المتحرك. ولهذه الأسباب ظهرت آلية القرائن؛ مما جعل البلاغة بحثا في القوالب المجردة التي تنسوخ الانتقال الدلالي: قواعد التشبيه

مداخل متعددة؛ لأن شطرنجها حاسوبي رقمي. ويتفجر قرائن المجاز في شعرية القصيدة الجديدة تنوعت موارد الصورة الإيحائية. فالجهاز الجديد يقوم على «الاستعارة» بمعناها اللغوي، أي على الاقتراض المتجدد، وهو ما أحدث انسياجا في العلاقة بين الحقول الدلالية. ولكن أهم حدث جديد طارئ هو انتفاء تفاضل الموارد في إنشاء المجاز وانحسار ثنائية السلم التداولي المشيد على الصورة، فلم يعد هناك جدول شريف تستقي منه المجازات النبيلة وجدول وضع لا تأتي منه إلا مجازات سوقية.

وهنا، نقف على ملمح مهم قد يساعدنا كثيرا على مزيد من فك أسرار الشعرية المفارقة إذا ما قايصناها بالشعرية المحايثة، ومن ثم يساعدنا على تفكيك آليات الموقف الرفضي حيال تجديد قوالب الشعر، وهو ما سنصطلح عليه بهجرة الصورة التمثيلية بين حقول الاستخدام والتداول؛ فبانتقاض السلمية البلاغية في موارد المجاز انتقضت التراتبية الشعرية التي كانت سائدة نافذة.

لم تعد هناك بلاغتان كما كان من قبل: بلاغة التداول - في المألوف والشائع والإخبار والمنافع - وبلاغة التكريس الإبداعي. إن الفن الشعري الجديد ليغرف من كل واد أدائي. فالصورة السياسية والصورة الاقتصادية وكذلك الصورة الإعلامية وربما الصورة التجارية أيضا، كلها مع القصيدة الحديثة أدوات جاهزة للتوظيف الشعري.

الصفقة، والبلكونة، وقهوة النسكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلني، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد، وتضخم القيمة، والعملة النافقة أو القطع النادر، والضحك ملء الأرض، ثم القنص بالكلمات، ورصاصة المشق، والذبحة الغرامية... كلها موارد صالحة لإنشاء المجاز الشعري الجديد.

نحن، إذن، في عصر انفجار الصورة البلاغية. وقد أعان على هذا الانفجار، وروض تطبيع الذائقة الشعرية، تكاثف الضغط المجازي على اللاوعي اللغوي العام في العصر الحديث، فاكتمساح الخطاب الإعلامي كل زوايا العالم النفسي لدى الإنسان ثم ازدهار الخطاب الإشهاري المسوق

البلاغة النمطية سواء كان المشبه زيدا حقيقيا أو زيدا افتراضيا، أو كان اسما من أسماء الناس المعاصرين بعد أن تخلوا عن زيد واحتفظوا بخالد وبكر وترددوا حيال عمرو.

إن الشعرية - فيما سلف - تتضمن وتقتضي في اللحظة نفسها معيارا بلاغيا؛ لأنها تنكح على بلاغة المعيار ذات المرجعية النظامية. أما اليوم، فإن الشعرية تتضمن وتقتضي كسر مرجعية المعيار المتواتر. ولا يعني هذا البتة خروجها قطعيا مطلقا عن كل سبق بلاغي موروث، بل هو يعني - على وجه التحديد الدقيق - سرورة الإبقاء على مشروعية كل جزء من المعيار البلاغي مأخوذ في ذاته، ولكن المستحدث هو أن الأجزاء لا تنصوب بالضرورة تحت لحاف الأنساق الماثورة في تواترها التاريخي السكين.

إن الشعرية الجديدة في علاقتها بالمعيار المجازي شعرية متحررة: تستخدمه حيناً، وتخرج عليه حيناً آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقامه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فضاء إبداعى لولا استبقاؤها على حق الدخول. وفي هذا واحد من خفي أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إن الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة.

لعل جوهر القانون البلاغي في الشعرية الكلاسيكية قد كان يدور على أن كل شئ يشبه وكل شئ يشبه به، ولكن ليس كل عنصر مشبه بوسعه أن يقترن بأى عنصر آخر مشبه به؛ فالمصاهرة المجازية هي مصاهرة مفيدة، فيها الممكن وفيها غير الممكن، فيها ما يجيزه السمة البلاغية؛ لأن الذائقة الإبداعية قد أباحتها، وفيها ما لا يتيح المعيار البلاغي لأن الذائقة الجماعية لا تسيعه وقد شطره بالكتلية.

أما في بلاغة الشعرية الحديثة، بكل شئ يشبه وكل شئ يشبه به، وأى عنصر من جدول المشبهات يمكن أن يزاوج أى عنصر من جدول المشبهات بها.

إن البلاغة في الشعرية الأولى تقوم على القرائن المسكوك شطرنجها من القطع المنحوتة في قوالب مقررّة، وبلاغة القصيدة الجديدة تتأسس على مصفوفة خاناتها ذات

وقد يتولد الغموض في الشعر من لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بالمتلقي كمحطة للإثارة، فيكون مدار الأمر في التركيب اللغوي أن يعمل الشاعر على الطاقة الرمزية التي تحملها اللغة، فيحملها منها في بعض الأحيان أكثر مما تطيقه، فيتولد في الكلام وضع استثنائي يعطى فيه الباث المتقبل بعض العناصر التركيبية السائغة للكشف الدلالي، ويسقى اللثام على بعض العناصر الأخرى، فيحتجب من الحيشيات الفرعية أو الأساسية ما يجعل الكلام متشابها أو متعاضلا، وعندئذ ينفخ ذهن بالمتلقي فيذهب به التأويل أكثر من مذهب. وهذا الضرب من الغموض هو - عند الشعراء المقتدرين - محطة إبداع؛ لأنه ينشئ ترميزا مخصابا ويوفر منهلا ولودا بالدلالات.

وقد يرد الغموض لعبة مجازية تحكمها علاقة الشاعر بنفسه، وهذا من أدق لطائف الشعر بل من أشد أسرار اللغة خفاء على الناس كافة وعلى خاصتهم كذلك. فالإنسان، وهو يبدع الكلام ويمعن في الانبساط مع اللغة، قد يصل امتزاجه بها حدا يتحول فيه التركيب الشعري إلى ضرب من التجلي خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في اللغة ويكاد معه أن يتحد بها اتحادا.

عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذي كان يقصده، وإن كان السؤال في حد ذاته غير ذي جدوى في مطلته، لأنه ليس من صلاحيات النقد أن يطلب الناقد من الأديب شرح أدبه، ولكننا - من باب التسوّل بالروائر المنهجية - نقول إن الشاعر في هذا الموطن قد يكون هو نفسه عاجزا عن تفسير ما بدر منه، أو يكون على أقل التقديرات حائرا حيال لعبة المجاز التي اكتتفت كلامه بقدر حيرة جمهور المتلقين أو جمهور النقاد.

أما من وجهة نظر لسانية صارمة، فإن الغموض - بهذا التناول الشخص للظاهرة المجازية ضمن أدوات الشعرية المستحدثة - يعزى في حقيقته إلى خصيصة تركيبية في اللغة، وإننا لنراه ضربا من اتساع المسافة بين البنية السطحية والبنية العميقة في استواء عناصر الكلام. فالأصل في تقديرنا أن الضابط التركيبي في تداول اللغة محكوم بقواعد النظم،

للإعلانات التجارية بما لم يسبق له نظير، وكذلك تألق الخطاب السياسي ولاسيما عند حملات المنافسة الانتخابية أو عند استعمال سلاح الحروب النفسية في تحريك أدوات الصراع الإعلامي الجديد، كل ذلك قد تحول إلى آلة إنتاج ضخمة للصورة المجازية.

ولم يبق الإبداع في مأمته، بل تبدلت هوية اللفظ الشعري، وحدث انقلاب في أساسيات الذائقة الفنية كأنه الزلزال ترخ به خارطة المفاهيم المجازية كلها.

فالقصيدة الجديدة هي قرينة عهد جديد تسود فيه آليات تصنيع الصورة الشعرية، مما غدا مستوجبا لمواثيق لم يألفها الناس تتصل بنواميس إنتاج الدلالة الإبداعية. لذلك، ترى المعترضين على تطور قوالب الشعر وعلى تجديدها يتوسلون بحجج وجيهة في مظاهرها، لأن قائلها محجوبون عن أسرار التغير الذي طرأ على المؤسسة اللغوية عامة والمؤسسة الإبداعية تخصيصا. وفي هذا المفترق، تثار مسألة أسالت من الحبر ما لا يقدره مقدر، وهي قضية الغموض التي تحمل إشكالاتها في ذاتها وفي مصطلحها. وأول ما يتعين تفكيكه قبل قضية الغموض في الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته. ومالم نربط هذه المسألة بالانفجار المجازي الكبير الطارئ على آليات اللغة فستظل المعضلة مستعصية.

ولعل أيسر السبل وأنجحها أن نفصل الأمر في مراتب الغموض، من حيث هو لحظة إشكالية تتولد بها عقبات في طريق التواصل الطبيعي بين المتلقي والرسالة الشعرية ويكون مرجعها إلى المجاز الدلالي:

فقد يكون الغموض ناجما من لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين الشاعر والمجتمع، ولاسيما بينه وبين قمة الهرم في البناء المجتمعي أو إحدى قممه؛ إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح اللفظ الشعري صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية؛ فتفرق الصورة في الإنغاز لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إشارا للسلامة.

النحوى الذى كان يمسك بأطراف البنية السطحية فى الكلام وبنيته العميقة.

وإذا الحاصل هو هذه النقلة النوعية التى نشهدها اليوم، والتى تلخصها فى أبسر عبارة إذ نقول إننا قد غادرنا عهد الشعر ودخلنا عهد القصيدة. ومع هذه النقلة يصبح الناقد مدعوا إلى إنجاز وظيفة أركيولوجية - على دلالة رجال الحفريات - ليعيد بناء العلاقة «الطبيعية» بين المثلث والشعر من خلال إعادة بناء نظامية المجاز، ومن خلال إعادة رسم خارطة الدلالات. فكأنما الناقد مدعو إلى تمكين الشعر من جواز سفره نحو مملكة الجمهور.

فيما مضى - حين كانت تسود الشعرية المحايثة - كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المفارقة، كأننا بالشعر يأتى إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة «المصفاء». قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه.

الشعر الجديد - فى هذه المرحلة من الزمن الحضارى وفى منطق «التحقيب» الشقافى - نطق خام لا يتحول إلى سائل وقود إلا بعد أن يمر بمخاطر التكرير.

واللسانيون ليسوا أوصياء على الشعر وليسوا أديعاء على أولى الأمر فى الشعرية، فليس بوسعهم أن يجتهدوا فى مدى وجاهة هذه النقلة الحاصلة. ولكننا لو استفتيناهم على باب الاستنارة لسمعناهم يرددون بعض وصايا علمهم: لا يمكن أن يتغير الشكل دون أن يكون المضمون قد تغير، وليس بوسع الحيوان الناطق ولا يوسع الحيوان الشاعر أن يغير المضمون دون أن يحدث فى الشكل صنيعا. فلا المعنى القاموسى المباشر، ولا المضمون الدلالى المقترن بسياق الكلام وبمقامه، ولا المحتوى التأويلى الذى يقوم على استنباط المعنى بقرءاءة القرائن الشقافية من خلال حركة الفكر، لا شئ من كل ذلك بقادر على أن يغير من الواقع التاريخى كثيرا أو قليلا إن هو لم يغير ما بنفسه شكلا وتصويرا.

ومرد النظم أن لكل كلمة فى سياق التركيب اللغوى وظيفة نحوية مخصصة لا يتغير وضع الكلمة إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام. وكل ذلك مرصود فى دلالة النظم. ثم تأتى - حسب ما نستشفه - دلالة أخرى تصافى دلالة النظم وهى دلالة النص، وفيها أن لكل جملة نحوية من النص وظيفة تأويلية خاصة بها، وذلك بحكم استقلالها التركيبى داخل النظام النحوى للسياق وبحكم تبعيتها الدلالية داخل النظام التأويلى للمقام.

هنا، على وجه التعمين، ينشأ توازن حكيم بين مساحة القيود وفضاء الحرية، وهذا التوازن هو الذى يحفظ فى كل لغة وعند كل مشهد وبين كل متخاطبين سلامة التواصل المحكومة بتأوأم المقاصد مع التأويل، فتتمثل بشكل صريح دلالة النظم ودلالة النص.

وببدأ الانفساح بين البنية السطحية والبنية العميقة بسيطا فى أبسر الصور، وذلك - على سبيل التقريب - بمجرد أن يرد فى اللغة العربية مصدر من مصادر الأفعال فى خانة المضاف، ويرد فى خانة المضاف إليه اسم لو أردت أن تتجاوز به وظيفة المضاف إليه لتقول إنه معمول للمشتق القائم مقام الفعل، لم تدر إن كان هو فاعلا للمشتق أو مفعولا به له.

ثم تتسع الفرجة عندما تخذ نفسك أمام «المفعول لأجله»، ولا تستطيع أن تدقق إن كان دالا على السبب أو دالا على الغاية. وتتسع كلما تركب الكلام بما يجيز احتمالين نحويين، ويجيز بالتالى افتراضين دلاليين، ومن هنا تنبت بذرة التأويل.

ومع الانفجار المجازى الذى أسمى يسود القصيدة الجديدة، لأنه جنين الشعرية المفارقة، تتحللت الأعراف فى تداول اللغة، وانفجر اللحام بين قواعد النظم وتجليات لغة النص، فانفسحت الشقة بين الدلالة والتأويل، وانفطرت العقد

أسئلة الشعراء ونداء الهوامش

محمد لطفى اليوسفى*

قديمه وماضيه. والثابت أن عدم التفطن إلى حجم تلك التصدعات هو الذى وضع الخطاب النقدي المعاصر فى حضرة مستحيله، وأدى إلى بروز خطابات أيديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لنمط من الكتابة (قصيدة التفعيلة/ القصيدة الممودية/ قصيدة الشر... إلخ)، وبرز خطابات إقليمية عمد أصحابها إلى تفخيم نصوص محلية وتمجيدها وإعلائها والتكتم على لحظات وهنها، دون أن يقع التفطن إلى ما فى كل ذلك من تحايل ومغالطة وانتصار للذات العاجزة. تبعا لذلك، عجز النقد عن الإسهام فى تجديد أسئلة الثقافة العربية واكتفى، فى أغلب الأحيان، بتكرس الأسئلة والمفاهيم البيانية القديمة التى تسند إلى النقد دورا جزئيا طفيليا؛ إذ تعده فعل «تمييز لجيد الأدب من رديئه».

والحال أن تأصيل النقد مشروط بامحائه وزواله من جهة كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة، لاسترداده من جهة كونه ضريبا من الكتابة لا تكتفى بشرح النص أو تقييمه

نمة فى الثقافة العربية اليوم نوع من الوعي الجديد أخذ فى التشكل والبروز، مداره التسليم بأن الثقافة العربية هى من الثقافات التى شهدت من التشويه والتدجين والاحتواء ما جعلها عاجزة عن الإسهام فى صياغة أسئلة الراهن الثقافى الكونى والانخراط فيه؛ ذلك أن قيمها الجمالية لا تزال محجبة فى صميم النتائج الإبداعى العربى القديم والمعاصر، متكتمة على نفسها فى أقاصيه وأصقاعه. ولا سبيل إلى تمثل تلك القيم والإحاطة بحجمها ومداه إلا بالوقوف على ما ابنى عليه تاريخ الإبداع العربى من تصدعات وانقطاعات؛ لأن تلك التصدعات هى التى جعلت العلاقة بين التراث الرسمى وهوامشه المقموعة معطلة فى ذاتنا ونصوصنا، وهى التى أدت إلى نوع من التعطيل أكثر عنفا وأشد مضاء فى ما يتعلق بالعلاقة السرية التى ما فتى النص المعاصر يقيمها مع

* أستاذ الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك.

محاولات بنيت في القلق والحيرة والسفر في مجهول هو النص الشعري الغربي. وهي نتاج ذهنية تؤمن بمادية الدال، وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود عن نفسه. لذلك، تختفى باللغة والنص. ولكن تلك المفاهيم، حالما تصل إلينا، تتحول إلى عامل اطمئنان، ويتحول القلق والمغامرة في النصوص إلى تطبيقات مدرسية خطيرة، تكبل الفكر وتزرع الظلام.

يعني هذا أن أغلب ما يروج حولنا من تطبيقات واستنساخ إنما يوهم بأنه منخرط في حدث التحول والتغيير، ويوهم أيضا أنه جزء من خطاب الحداثة. والحال أنه مجرد مواقف سلفية متسرة متكئة. فالسلفية الفكرية ليست موقفا معلنا بل هي رؤية تمتلك مقدرة فائقة على الزيغ والمخاتلة. لذلك، غيرت السلفية الجديدة العائدة من طرحها، وتحصنت خلف مفاهيم مقطعة من المدارس الغربية، رفعتها كشعارات راجمة، وتزيت - في السر - بأكثر من قناع. إنها لم تعد تختفي من عصف اللحظة التاريخية بما أنجزه السلف وتكتفي بترديده، بل إنها صارت الآن تحاول أن تندس في صميم خطاب الحداثة ذاته. لذلك، نراها تقتطع من المناهج والنظريات الغربية ما به تضمن فعل التستر والزيغ والاستمرار، في حين أن التعامل مع تلك المناهج والنظريات مسألة في غاية الدقة؛ إذ لا يمكن لمستخدمها أن يقي نفسه من المغالطة ومكرها إلا متى كان تعامله معها تعاملًا خاصًا، هدفه الوقوع على قواها المحركة قصد الاغتناء بها وعدم الاكتفاء بترديدها وتطبيقها قهرا واغتصابا، عنوة واستبدادا. لأن الاغتناء يعني التمثيل، والتمثيل يتضمن - بدوره - إمكان الشروع في ابتناء القوى الذاتية.

هذا ما جعل جمال الدين بن شيوخ، مثلا، يعلن في نبذة طافحة بالشجن:

إنني أشعر بالمرارة لكون الطلبة والنقاد العرب يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر الموضوعات الفكرية النقدية. ومن ثم ولعهم بترويج المصطلحات الغربية.^(١)

وتفسيره بل تتعدى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بأسئلة الشعر من جهة كونها مستقرا في رحابه تلتقي جميع أسئلة الراهن الثقافي العربي.

لكن الناظر في المشهد النقدي سرعان ما يدرك أن النقد كثيرا ما يتستر على وهنه باستدعاء حشد من المفاهيم المنتزعة قهرا من مدارس ومناهج مستحدثة في الثقافة الغربية؛ فتتحول تلك المفاهيم إلى كلمات راجمة يكون الغرض منها إيهام الذات بأنها تسير على درب الحداثة. ولكنها تظل تشير، على نحو خفي، إلى أن الخطاب النقدي العربي لا يفتدى بما أنجز من تصورات ويطور نفسه مستمينا بما صح منها وثبت بعد زوال الحماس الذي رافق اللهج بتلك التصورات، بل ينهر بها ويلتقفها ليوهم نفسه والقارئ من ورائه بأن حركة التأسيس على أشدها في الثقافة العربية المعاصرة.

فلقد ظل الخطاب النقدي العربي المعاصر يوهم بأنه هو الذي صاغ أسئلته. والحال أن السائد في هذا النقد أمر في غاية الخطورة مفسده أن الذات (النص الإبداعي) تكون موضوع سؤال، لكن الذي صاغ السؤال إما أن يكون السلف العربي القديم أو الآخر الغربي. ذلك أن القراءة إنما تتم، بطريقة واعية أو لا واعية، في ضوء منحازات السلف (نظريتهم في الشعرية)، فيفنى النص المقروء بحاجات ذلك السلف القابع في الظل من ذاتنا ويفتكتنا من لحظة شروعتنا في ممارسة فعل القراءة. أو تتم، بطريقة واعية وهذه المرة، في ضوء المناهج الغربية لتكرس الإيهام بحداثة وهمية مستنسخة. وبذلك، يفنى النص المقروء بحاجات الآخر الغربي، وتكون الذات مغيبة مقصاة. إنها توهم بأنها تستمد حركيتها من صميمها. والحال أنها إنما تستمد حركيتها من الآخر (السلف القابع في العتمة من ذاتنا، الآخر الغربي).

طبعي، بعد ذلك، أن تصبح القراءة عبارة عن متاهة تضع الذات في حضرة مستحيلها وتعمر مآزقها؛ إذ لا يقع التفتن إلى ما في الاقتفاء من إقصاء للذات وما في الاستنساخ من تحايل على الذات والنص والمنحلة التاريخية. ولا يقع التفتن أيضا، إلى أن تلك المناهج المستندعة إنما هي

إنها المفارقة، إذن.

وللمفارقة بيننا تاريخ ومدى، ولها أيضا سلطان هو الذي يجعلنا نعتقد أن قراءتنا للنصوص تكشف عن أدبيتها ومنابتها من جهة كونها فعل وجود، في حين أننا كثيرا ما نمارس قراءة تحجب أكثر مما تكشف؛ لأنها قراءة وظيفية تدعى الحداثة والابتداء في حين تكرر القدماء والاتباع؛ فتحرص على احتواء النصوص وتدجينها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك، تظل النصوص الإبداعية التي كرس، قديما وحديثا، فعل الخروج نحو المخالف والمغاير والجديد، غريبة بيننا تنتظر الكشف. ولذلك أيضا، ظل مسار الحداثة الشعرية في الثقافة العربية يوهم بأنه مجرد استنساخ للحداثة الغربية التي انبثت على فكرة التخطي والتجاوز وحتمية التطور والسبق. فلقد تشكل خطاب الحداثة الشعرية في الثقافة العربية مأخوذا بضرورة الانقطاع عن القديم العربي، والتغايير معه، دون أن يتمثل ما طال ذلك القديم من تشويه وتدجين واحتواء قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية.

لم يقع التفتن، لحظة صياغة شعار التجاوز والهدم، إلى حجم المسافة الفاصلة بين النص الإبداعي القديم والقراءة المرافقة له؛ أي قراءة القدامى لذلك النص. لم يقع التفتن إلى أن تلك القراءة كانت قراءة وظيفية إيديولوجية يحركها حرص مضمهر مسكوت عنه على احتواء النصوص وتدجينها والحد من اندفاعاتها وهديرها، قصد لجم المتوحش فيها وترويضها وتحويلها عن مقاديرها، بتغيب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيها. لذلك، تحركت هذه القراءة بين حدى الاحتواء والإقصاء؛ احتواء النصوص التي صارت، تحت مفعولات التدجين والترويض، أليفة، وهي تشغل من تراثنا مركزه الرسمي (نصوص امرئ القيس والمتنبى والمعمرى... وغيرهم) وإقصاء النصوص التي استعصى عليهم فعل احتوائها («ألف ليلة وليلة»، النص الصرفي، النص الإباحي... إلخ)؛ لأنها الموضوع الذي ينكشف فيه ما من متخيلنا يظل متوحشا لا يقبل الترويض والتدجين. ولأنها الموضوع الذي تنكشف فيه الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبا وميلها العاني للوقوف ضد كل المنوعات

والمحرمات والمتعاليات. بإيجاز؛ لم يقع التفتن إلى أن قراءة القدامى قد شوهت النصوص ودجنتها وغيب ما من متخيلها ظل مترحشا بكرا.

نبعا لذلك، تشكل خطاب الحداثة الشعرية مأخوذا - إلى حد الهوس - بفكرة المحو والابتداء. جاء التحديث الرومانتيكي فأعلن الخروج على النمط الإحيائي وعلى الشعر القديم الذي يتكى عليه جماعة الإحياء، وحرص على إنجاز فعل الابتداء. يقول الشابي معبرا عن القانون الذي أدار رؤية التحديث الرومانتيكي:

لقد أصبحنا نتطلب أدبا قويا عميقا يوافق مشاربنا
ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما
لا نجد في الأدب العربي ولا نظير به لأنه لم
يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب
أخرستها سكين الموت.

ثم يجزم بأن الخيال العربي الذي أنتج الشعر القديم:
«أجذب كالصحارى التي نما فيها وتدرج»^(٢).

ثم جاءت قصيدة التفعيلية مسكونة بالهاجس نفسه، وتحركت داخل حدى الثنائية ذاتها، ألغت التحديث الرومانتيكي وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها من قناعة مضمرة عبر عنها أدونيس قائلا:

لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجوما. تنشأ
إذن في خرق جذرى وشامل لما هو سائد^(٣).

داخل هذه الرحاب ذاتها، افتتحت قصيدة النثر مجراها محملة، هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعبره قديمها (قصيدة التفعيلية). يعلن فاضل العزاوي، معبرا عن رؤية جماعة قصيدة النثر:

القصيدة الجديدة هي التي تخلق قوانينها الخاصة
بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفا
إطلاقا^(٤).

هذا هو المشهد الشعري، إذن.

تاريخ ملئء بالجراحات والتصدعات. كل حركة تشد التخلص مما تعتبره قديمها، وتهفو إلى محو كى تشع في الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

*

والثابت أن هذا التماثل الظاهر بين الحدائث الشعرية الغربية والحدائث الشعرية في الثقافة العربية سيؤدى إلى بروز نوع من الوعى الشقى يحول دون الشروع فى مساءلة خطاب الحدائث لأطروحاته ومنجزاته. والثابت أيضا أن الاندفاع الذى شهدته قصيدة النثر، مشرقا ومغربا، مستزيد الوعى شقاء وتجعل عملية المساءلة تكف عن كونها قراءة للنصوص واستكشافا لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات، وتصبح محض مراجعة متوترة تحككها الأهواء وتديرها الرغبات؛ مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتترا فى السر بأكثر من قناع. فتزد فى شكل تبرؤ من منحاز حركة التحديث الشعرى يقوم به شعراء الحدائث أنفسهم، تبرؤ يصل إلى حد اعتبار الحدائث فعل تدمير طال الشعر العربى فى العمق. يقول محمود درويش:

إن تجربة الحدائث قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء^(٥).

ثم يجزم معلنا: «نحن محتاجون إلى العودة إلى الأصالة»^(٦).

تتحول هذه المراجعة، أحيانا أخرى، إلى موقف يلج، فى نبرة طافحة بالنوح على الذات والندب على الشفافة العربية، على تراجع الشعر وتلاشي وتوغاه عميقا فى عثمة الأفلو. يقول أدونيس فى بيان الحدائث: «ليست الحدائث وحدها ليست موجودة فى الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود»^(٧). وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدي أيضا. يقول خليل النعيمي مثلا: «كما صنعنا الفن الشعرى قديما حين كنا بحاجة إليه، فنحن فى سبيل تشييعه الآن ويأتى موته دليلا على نمونا»^(٨).

لكن الإلحاح على أن حدث الكتابة الشعرية فى الثقافة العربية يحيا اليوم أعنى مآزقه، إنما يتم وبأخذ حجمه ومداه دون أن يقع التنظن إلى أن المآزق يؤهم فى الظاهر بأنه مآزق الشعر، فى حين أنه يطل الكتابة بمختلف أجناسها؛ إنه ضارب بجذوره عميقا فى بنية الثقافة العربية المعاصرة.

إن الحديث عن المآزق وتفخيمه على هذا النحو إنما يتم دون وعى بأن العلاقة التى ما فتأت تتعقد بين النص الإبداعى المعاصر والخطاب النقدي المرافق له ليست علاقة تعاضد، بل علاقة تعارض يصل أحيانا إلى حد التناوب. فلقد ظل الشاعر والناقد يناديان، منذ العشرينيات، بضرورة تخطى القديم وهدمه وتجاوز، وظل الخطابان النقدي والتنظيرى يكرسان هذه المغالطة إلى اليوم، فيما ظلت النصوص الإبداعية تفتتح مجراها منشدة إلى قديمها وماضيتها تشد الاغتراف به، وتهفو - فى الآن نفسه - إلى التغاير معه. لكن هذه العلاقة السرية التى ما فتئت تنشأ بين النصين، القديم والمعاصر، ظلت فى عداد اللامفكر فيه، وظل النص الإبداعى القديم يحيا بيننا غربيا؛ إنه يحضر بيننا فننظر فيه بعيون السلف، دون أن تمثل خطورة العتبة الممتدة فى «المابين»، ما بين التراث الرسمى ونداء هوامشه المقموعة.

لذلك، كثيرا ما تحول النظر فى التراث إلى نوع من الإلحاق الخطير، إلحاق للذات بالسلف، واستبطان لموقفهم من الكلمة واللغة والتاريخ. ولذلك أيضا، كثيرا ما يبيد التطابق الاختلاف وتطبق الوحدة على التعدد، ويصبح حضور النصوص القديمة بيننا عامل تغريب واغتراب؛ لأن العلاقة بمنجزات السلف تصبح، فى هذه الحال، ضربا من المسابرة والاقتفاء لا نوعا من الاستكشاف وإعادة البناء؛ تصبح نوعا من الحلول فى القديم العربى بدل أن تتحول إلى حدث تمثل وفعل مغايرة مع ذلك القديم عن طريق استيعابه فى اختلافه وتعدده. والحال أن الإحاطة بذلك التعدد والاختلاف هى، وحدها، التى يمكن أن تضعنا على درب التغاير مع السلف، وذلك طرح أسئلة جديدة تمكننا من مواجهة التحدى العاتى الذى تمثله السلفية الفكرية بما تدعو إليه من تطابق مع القديم العربى، دون أن تحيط بذلك القديم فى اختلافه وتعدده.

القدامى لذلك النص؛ لأن تلك القراءة التي مازال أنصار القدم يكرسونها إلى اليوم (أو يستبدلون بها تطبيقات مدرسية فجة للمناهج الغربية) لم تكن بريئة إطلاقاً (أتى للقراءة أن تكون بريئة!!). إنها توهم بأن مدارها ومحصل أمرها إنما هو الكشف عن أدبية النص، فيما هي ظلت تشكل حريصة على تدجين النصوص وترويضها واحتوائها، ولجم المتوحش فيها أو حجب وتغييبه وإقصائه.

ولما كان النص الإبداعي هو الموضوع الذي تنكشف فيه الذات بكل أبعادها، بنزواتها وأهوائها، برغائبها ونزقها، بحيلها الجارف للوقوف ضد كل المنوعات والمحرمات وهدم المطلقات والمتعاليات فإن ترويضها يتضمن، بالضرورة، ترويضاً مماثلاً للذات وتذجيناً للجسد.

والشأن أن هذا الانشغال باحتواء النص الإبداعي وترويضه، وهو ما يرد مقترناً - في النظرية العربية القديمة - بالحرص على ترويض الجسد وتقنين الحب، إنما يكشف عن وعي مماثل بأن الحب والشعر هما الموضوع الذي يوضع فيه الكائن قدام حقيقته المفجعة؛ أي هشاشته، وهما ميدان المواجهة؛ مواجهة رعب الوجود (أي مواجهة الكائن لهشاشته).

إن الحب في المتخيل العربي كما يعلن عن نفسه في النص الإبداعي، قديمه وحديثه، سواء كان في شكل تغن بالجسد ومفاته أو تلهف على الانغماس في اللذة، أو في شكل دعاة ونزق وإباحية، ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين/ جسدين، بل هو تجربة وجودية بالأساس.

إنه تجربة تضع الفرد في محاذاة الموت وإزاء العدم. وهو، من جهة كونه تجربة (لكل تجربة مذاق المحنة)، إنما يدرك بالتحال لا بالمقال؛ لأنه انفعال يداخل الكيان وفوضى تطل الذات على نحو، بموجبه، تصبح السعادة التي تنتج عنه مقترنة بالعذاب والوجع والاضنى.

هذه السعادة المعذبة المضنية المؤلمة التي ترافق الحب وتنشأ عنه هي التي تفتح من الداخل على الموت، وتخطيطه بهالة لها جاذبية الموت وسحره، ولها أيضاً فتنه وإغراؤه؛ ذلك

والثابت أيضاً أن هذا التصور التبسيطى للعلاقة التي ما فتئت تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التي أمنت في الماضي، بين النص الإبداعي الحسدي وذاك الذي علق من ذاتنا وذاكرتنا بقاعها قد أسهم في وضع الكتابة النقدية والإبداعية في حضرة مآزق عديدة ومكاثد متنوعة؛ فلم يقع التفطن إلى أن تحرير الذات الكاتبة ودفعها على درب التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتم إلا مروراً بتحرير ذاكرتها المحجوزة؛ لأن جراحاتنا - مثل أحزاننا - ليست وليدة اللحظة الحاضرة بل هي آتية من بعيد، وتغريتنا لم تبدأ هنا والآن وإنما رافقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذي ظل هو الآخر مصادراً مغيباً واقعا هناك بعيداً في منطقة اللامفكر فيه.

واضح، إذن، أن هذه الرغبة العاتية في الانعتاق من القديم وسلطانه لم تكن، في الواقع، سوى ضرب من الوقوع في حبائل القدم، وتكريساً لسلطانه وامتثالاً لمكره؛ فللقدم مكره، وله أيضاً سلطان هو الذي يجعله قادراً على الاندساس في الرؤى الذي يجاهر بتجاوزها، وتلقف الخطابات التي يحرص على الخروج من دائرة سحرها.

لكن هذه الرغبة التي أوقعت خطاب الحداثة في حبائل القدم وشراكه لم تكن مجرد موقف ينتصر للحداثة على القدم، بل كانت تحمل في ما تخفى منها تسليماً مضمراً مسكوتاً عنه بأن جميع محاولات التملص من القديم العربي والإفلات من سلطانه متعلق لا يطاق وغاية لا تدرك. ذلك أن القديم يظل دائم الحضور في اللحظة الحاضرة، لا سيما أن الماضي (النص القديم) لا يمضي نهائياً. أما الحاضر (النص الحديث) فإنه لا يحضر بالكل إطلاقاً. بل يحضر معه - في تلاوينه وأصقاعه - يحضر الماضي ويفعل، في السر، فعله. وهذا يعني أن اللحظات جميعها: الماضي / الحاضر / وما سيأتي، لا تتعاضد فحسب، بل تتعاصر هنا والآن؛ أي في ذواتنا ونصوصنا.

*

من هنا ندرك، إذن، أن الذي لا يمكن أن يستمر، وعلينا أن نمضي في خلخلته والانعقاد من سلطانه وقيوده، ليس النص الإبداعي القديم، وإنما هو كيفية قراءة العرب

معنى الخروج من عالم إلى عالم؛ من عالم الإنسان إلى عالم الجان، أى من الإنسان الأليف المتعارف إلى المتوحش المجهول الخفيف.

من هنا، ندرك أن للحب والشعر (الكتابة) فى التخيل العربى مبتدا واحدا. فلقد ألح العرب فى أكثر من موضع^(١٣) - وهذا يجب أن يقرأ فى معناه الرمزى أيضا - على أن الشاعر إنما يستمد رؤاه من السماء ومن الشياطين. وذهبوا إلى حد القول بأن لكل شاعر شيطانا هو طريقه إلى الشعر^(١٤)، حتى لكان الشعر هو نداء المتوحش فى الذات؛ أى نداء ما من الذات لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء. إنه نداء الحرية، أو هو ما يتردد فى أغوار الذات وأصقاعها من حنين إلى عالم لا إكراه فيه، وليس فيه ممنوعات ومحرمات؛ عالم غواية وغبطة ولذة؛ عالم يتناقض مع متطلبات المدينة والاجتماع؛ لأنه يقوم على الخروج الدائم من الأليف إلى المتوحش ومن النظام إلى الفوضى.

ولما كان الحب يخرج بصاحبه - حامله - من عالم الإنسان إلى عالم الجان، والشعر تلهمه الشياطين والجان، فمعنى ذلك أن الحب والشعر صنوان، بكل منهما ضرب من الخروج، خروج من الأليف إلى المتوحش، ومن النظام إلى الفوضى. إن الحب يترجم رغبة الكائن فى البقاء والاستمرار لأنه، كما أوضحنا، عناد الحياة قدام الموت. أما الشعر فإنه يصدر عن الرغبة ذاتها، رغبة الكائن فى الاستمرار والبقاء واحتمائه بالكلمات؛ لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

فى الحب يحتمى الكائن من انفصاله وبرد عزله بالآخر، بالصنو، بالشبيه، بالحبيب.

وفى الشعر يلجأ الكائن إلى الكلمات، وتبدأ المواجهة حادة، غاتية عنيفة.

*

الكتابة والعدم: ندان مربعان يقفان وجها لوجه؛ ندان مربعان يقابلان ويحتمان فى صراع لا ينتهى.

*

أن الحب تجربة تتحرك فى فضاء الفاجعة، بل إن الإحساس العاتى بالحنه، محنة الوجود، هو المفجر الأساسى لهذه التجربة.

إنه هوى جارف وانفعال لجوح، لذلك، يرد مقترنا بالعنف وبالقتل وبالتحدى الذى يمسى بصاحبه حتى حتفه. بل إنه الفضاء الذى يوضع فيه الكائن قدام حقيقته؛ هشاشته. ويمثل فى حضرتها لحظة شروعه فى ممارسة الحب. لذلك يصبح الجنس أيضا ضربا من المواجهة، مواجهة الكائن لحقيقته أى هشاشته. لأن الجنس «هو ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك»^(١٥). إنه، بمعنى آخر، عناد الحياة فى مواجهة الموت، وهو «تأكيد للحياة حتى الموت»^(١٦).

معنى هذا، إذن، أن الحب إيمان بالموت وإقرار بسلطان العدم. ولكنه ضرب من المواجهة العبيدة العاتية التى لا تهدأ ولا تكل، مواجهة الكائن للعدم؛ لأنه إنما ينتج عن وعى الكائن بعزله وانفصاله. إنه، كما قلنا، هوى جارف يمكن أن يخرج بالذات من دائرة العقل، فتتوغل فى رحاب التيه والجنون.

*

عن هذا الوعى صدر العرب القدامى فكثرت الحديث فى مؤلفاتهم عن الشعراء المحبين الذين عصف الحب بعقولهم فتوغلوا فى ليل الجنون. يكفى هنا أن نعود إلى كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم أو كتاب (مصارع العشاق) للشيخ أحمد السراج القارئ، حتى نحد أن الحب يرد مقترنا بالعذاب والوجع، بالضنى والنوح، بالفرقة والفقد، بل إنه يرد مقترنا بالجنون والموت، وترد شخصيات الحنين والعشاق هشة مرهفة إلى حد التلاشى، واقفة على الشفا الخطير شفا الجنون والموت^(١٧).

هكذا يصبح الحب خطرا على أمن المجموعة. إنه نوع من الخروج الخطير، خروج من العقل إلى الجنون، من النظام إلى الفوضى، من المدجن إلى المتوحش. نقرأ فى (مصارع العشاق) أن قيسا بعد أن جن، تحت تأثير الحب، صار يعاشر الوحش فى الفلاة - وعليها أن نقرأ الحبر فى معناه الرمزى^(١٨)، لاسيما أن الجنون فى (لسان العرب) يتضمن

تنظيراتهم الفلسفية والنقدية والبلاغية. لذلك جاءت قراءتهم للنصوص وظيفية إيديولوجية بحركتها - كما قلنا - حرص مضمير مسكوت عنه على احتواء النصوص والحد من اندفاعاتها وهديرها قصد ترويضها وتحويلها عن مقاديرها. لذلك ذهبوا إلى أن الكلام الشعري كـ «السحر والغواية»^(١٦). إنه، في نظرهم، بوابة مشرقة على التيه. بل إن الكلمات، حين تسترد في النص الإبداعى ما كان لها في البدء: ليهبها، يمكن أن تضع الذات على الشفا الخطير، شفا التيه والضلال، لذلك أيضا نجد الجاحظ يفتح كتابه (البيان والتبيين) قائلا: «اللهم نمود بك من فتنة الكلام»^(١٧).

والفتنة هي، في نهاية التحليل، وضع يدرك بالحال لا بالمقال، بل إنها حال يعنى الخروج عما هو معتاد ومألوف، خروج إلى غير ما كانت الذات عليه قبل حدوث مفعول الفتنة. إنه الخروج من عقال الوعى وقبوده؛ أى الخروج من الحضور والتطابق، تطابق الذات مع وعيها أى ما تعتقد أنه صميمها. بإيجاز: إنه الخروج من الهوية نحو ما هو مخالف ومغاير وغريب.

لكن الخروج، هذا الخروج الجارف، هذا الخروج الذى من شأنه أن يضع الذات على درب التمررد على الممنوعات والمتعاليات، ويطلق العنان للأهواء والرغائب والنزوات، هذا الخروج الذى يتحقق فى الكلمات وبواسطتها، هذا الخروج هو - بالضبط - ما يتعارض مع متطلبات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذى يلجم النزوات، ويعقل الأهواء، يحد من جموح الرغائب ويروض الجسد.

طبعى، بعد هذا، أى نتيجة لهذا الوعى، أن تمضى قراءة العرب القدامى فى اتجاهين وتنشد غايتين:

الغاية الأولى: ترويض الجسد والحرص على إقصائه.

ههنا تنزل جملة من الأحاديث نسبوها إلى الرسول. وهى تلح جميعا على «أن من عشق فظفر فف فمات، مات شهيدا»^(١٨). وههنا يتنزل أيضا ما قاله الفارابى حول «أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة»^(١٩)، وما قاله ابن الجوزى فى كتابه (ذم الهوى)^(٢٠).

من هنا، نفهم لماذا يحفل الشعر - والإبداع عموما - بإعلان شرعة الخروج على الممنوعات والمحرمات، ولذلك أيضا يرد الشعر، قديما وغدا، محتفيا باللذات محتفلا بالجسد حتى لدى الشعراء المعزبين الذين ادعوا العفة. إن الكتابة فى الحب تصبح ضربا من تعرية جسد المحبوب رجفة... رجفة... وارتعاشا. بل إن الكتابة فى الحب تنفتح على الدنس والنزق والدعارة؛ إذ تصبح فعل مراقبة ومضاجعة فى الآن. لذلك، نجد هذا الطابع النزق، هذا الطابع الذى، بموجبه، يصبح الكلام فى الحب تمجيذا للذة واحتفالا بالجسد، حاضرا فى الشعر الصوفى نفسه؛ إذ كثيرا ما ينفث الابتهاال والإنشاد على أبعاد جنسية؛ فيصبح النص مثل قداس يقام احتفاء باللذة واحتفالا بالجسد والشهوة^(٢١).

والثابت أن هذا الطابع النزق، هذا الميل الجارف إلى الانغماس فى اللذة، هو ما يمنح الحب هويته من جهة كونه فعل مواجهة، وهو ما يمنح الشعر - نعنى الإبداع عموما - ماهيته من جهة كونه حدث مجابهة؛ ذلك أن الحب والشعر إنما يمثلان تجربة تضع الكائن فى محاذاة الموت ولزاء العدم، ولكنها تجربة تجعل فكرة الموت أكثر احتمالا، وتزيد الميل الجارف إلى الوقوف فى وجه الممنوعات والمحرمات توهجا، وتفتح الوجود على حرية الكائن فى مواجهة الرعب.

واضح، إذن، من خلال ما تقدم، أن الحب والشعر يتعارضان من جهة الماهية والوظيفة مع الرؤية الدينية للكون.. واضح أن الحب والشعر يتعارضان مع الرؤية الدينية من جهة كونهما تجربة وجودية مدارها الرفض والمواجهة، رفض الكائن لهشاشته - لقدرة - ومواجهته لها فى اللذة وبواسطتها. أما الشعر فإنه مواجهة تتم فى الكلمات والكلمات، لذلك يصبح النص الإبداعى بمثابة الفضاء الذى تستعيد فيه الذات حريتها وتنشئ نفسها من عقال المحرمات والممنوعات، بل إن الكتابة تصبح هداما للمطلقات ودعوة إلى التمررد على المتعاليات.

عن هذا الوعى بخطورة النص الإبداعى من جهة كونه موضعا تسترد فيه الذات حريتها، وعن هذا الوعى بخطورة الحب من جهة كونه هوى لجوجا يطلق العنان للرغبات والنزوات، وعن هذا الوعى صدر العرب القدامى فى مجمل

الغاية الثانية: تدجين النص واحتواؤه.

أعلنت عملية الاحتواء عن نفسها بطريقة أكثر مكرًا وأشدّ مواربة. وجاءت مندسة في كيفيات مقاربتهم للشعر وفي تنظيراتهم حول الشعر والشعرية. فلقد جاءت قراءتهم في شكل حركة تلتقي التعدد وتنشد الوحدة؛ حركة اعتصرت الكتابة في غرضين كبيرين: المدح والهجاء. غير أن هذه الفرضية التي ابنتى عليها الشعر العربي ليست مجرد موضوع للقول وليست اختيارًا أتاه الشاعر العربي القديم. إنها لحظة من لحظات إعلان موقف العرب من الكلمة والنص والعالم عن نفسه؛ إذ الغرض من الكتابة الشعرية في التصور البياني إنما هو تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي^(٢٤)، لذلك ألح المنظرون القدامى بدءًا بالجاحظ وصولًا إلى حازم القرطاجاني وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل»^(٢٥). والكلام الخيّل، في تصوّرهم، هو الذي «يجمع إلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام»^(٢٦). يتولد «الإلذاذ» عما يبنى عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقى وتشدّه إلى الكلام شدةً. أما «الإفهام» فينتج عن الإفادة التي تحصل للمتلقى. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقى قصد استنهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور منه والعدول عنه. لذلك، تفيض الأقاويل الشعرية في اتجاهين كبيرين ولا خيار: المدح والهجاء؛ مدح الخصال المدحوة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقى لطلبها، وذم الخصال المذمومة للتنفير منها بتقبيحها في ذهنه.

نتج هذا التقنين الذي يرسم للشعر حدوده وضافه عن رؤية تحصر وظيفة الشعر والكلام إجمالًا في مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعي؛ إذ الغرض في نظر أصحابها إنما هو «استدفاع المضار واستجلاب المنافع»^(٢٧)، وأدى إلى موقفين في غاية الخطورة. فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعاني فتم الفصل بين اللفظ والمعنى - الشكل والمضمون - وهذا يعني أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فان. أما المعنى فإنه كالروح خالد لا يتبدل ولا سلطان للبلبي عليه. لذلك، جزم القدامى بأن «الشعر تجويد للمعاني»^(٢٨). وذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذي يتبدى المعنى ويخلقه فيما هو يتندع طريقة في تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها،

لكن هذا الحرص الصريح على إقصاء الجسد وترويضه يتخذ، في أغلب الأحيان، طريقة في الحضور أكثر تكتمًا وأشدّ تسترًا، ويندس في الحكايات والأخبار على نحو موغل في التخفي، يكفي هنا أن نعود إلى كتاب (الأغاني) وننظر في أخبار جميل وأخبار وضاح اليمس، حتى ندرك أن واضع الأخبار لم يكن بريئًا إطلاقًا. إن جميلًا يسحر من الموت لأنه رفض الامتثال لنداء جسده^(٢٩)، أما وضاح فقد لبى نداء الجسد فمضى إلى حتفه^(٣٠).

ههنا أيضًا علينا أن نقرأ الأخبار في معناها الرمزي؛ لأنها إنما ضمنت بقاءها وأمنت استمرارها فاعلة فينا إلى اليوم بمستواها الرمزي لا بما نفهم منها على أنه حقيقة وواقع وحدث تاريخي، لاسيما أن هذه الأخبار إنما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد، وهذا تصور ينتظم رؤية القدامى ويديرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن - بالضرورة - إفراغا للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف، ومن جهة كونه تجربة وجودية مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن إقصاء ماثلا للرغبات والأهواء وتدجين الذات. لذلك، توهم الحكايات في هذه الأخبار بأن مدارها مجرد أحداث عارضة حدثت في أزمنة حلت. ولكنها إنما تضرعنا، حين تتعلاها، في حضرة صراع يجري بين السماء والأرض، بين المتوحش والأليف، بين الرغائب وما يمنعها. لذلك، سنجد هذا المتوحش، هذا المهذور دمه، يتنقم لنفسه ويثار لها. بل إن الأرض ستثار لنفسها من السماء في كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفي النصوص المهمشة، حيث تصيح السماء في خدمة الأرض، والمقدس في خدمة اللذة والشهوة والغبطة.

يكفي هنا أن نشير، تمهيدًا، إلى أن كتاب الشيخ النفزاوي^(٣١) يبدأ في شكل ابتهاج للسماء والقداسة والله، ثم يجزّ الجميع: الله والقداسة والسماء لتصبح بمثابة خدم للذة والجسد. فيتحول الابتهاج من إنشاد يرفع تمجيدًا للسماء إلى قداس يقام في حضرة الأرض والجسد.

شيء؟ ماذا يملك الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وبهائتها وعنفها. وهو يندس في كتاب (ألف ليلة وليلة) حيث تختفي شهرزاد بالكلمات، فينهض السرد ويتشكل بوصفه محاولة لإبادة الموت أو لإرجائه على الأقل.

لا خيار ولا توسط، إذن.

إن استرداد القديم العربي مشروط بتحريره مما طاله من تدجين واحتواء، وهو مشروط أيضا بخلخلة القيم الوهمية التي زرعها القدامى فيه زرعاً، تلك القيم الجمالية التي مازلتنا تصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضينا فيتحول إلى عامل تغريب واغتراب.

إن النص القديم يحيا بيننا غريباً، لذلك يظل يصرخ في ليل وجودنا منتظراً الكشف. ولا خيار هناك. إن مسألة هذا القديم وإعادة ابتناء شعرته يمكن أن تتم انطلاقاً من المنجز الفني للنص المهشم في الثقافة العربية كما أوضحنا، وابتداء من المنجز الفني للنص الإبداعي المعاصر، لا سيما أن هذا النص ما فتى يتشكل، لا سيما في لحظات قوته واندفاعه، مأخوذاً بقديمه وماضيه لا ينشد محاكاته والاهتداء بمنجزه، بل يهفو إلى استكشافه وإعادة ابتناء شعرته. يكفي هنا أن ننظر مثلاً في نص «رحلة المتنبي إلى مصر»^(٢٠) حتى يتبين لنا أن علاقة النص المبدع - نص درويش - بعلاقة النص المرجعي - نص المتنبي وتغريته - لا يمكن أن تقرأ على أنها نوع من التضمن. ولا يمكن أن تقرأ من جهة كونها ضرباً من التناص؛ لأن الكتابة هنا تفتح لها مجرى في مناحات أخرى وترتاد أقاليم أخرى. إنها لا تتكى على نص مرجعي وتشرع في التنامي مفتذية بمنجزه الفني، بل تستكشف ذلك القديم وتصفي إلى نداء المتوحش فيه وتعيد ابتناءه على نحو، بموجه، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبي مما طاله من ترويض وتدجين واحتواء قام به المنظرون القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لشعر المتنبي؛ إذ اكتفوا بإبراز قيمته النفعية واعتصروه في غرضي المدح والهجاء.

إن نص درويش يستكشف ما حرص القدامى على لجمه وإقصائه، نغنى علاقة الشعر بمحنة الذات في مواجهة رعب الوجود؛ أي ما يجعل من الشعر نداء المتوحش في

بل هو ذاك الذي يلتقط المعاني المتعارفة الملقاة على قارعة الطريق، أي تلك التي جرت مجرى العادة في المدح والهجاء و«وجودها» أي يخرجها إخراجاً جميلاً جديداً لم يسبق إليه.

هذا ما أقره التصور البياني القديم. غرضان كبيران هما قدر الشعر والشاعر؛ لا خيار ولا توسط؛ لأن الخروج عنهما خروج من دائرة الشعر. لا خيار؛ إذ على الشاعر أن يعيد إنتاج قيم المجموعة بتجديدها وتجميلها وإخراجها في أحسن صورة من اللفظ. ولا توسط أيضاً، إذ على الشاعر أن يقصي ذاته من نتاجه فيكيف نصه عن كونه الموضع الذي تسترد الذات فيه حريتها وتواجه المنوعات والمحرمات. وإذن، فالشعر ليس هدماً للمتعاليات ووقوفاً في وجه المطلقات، إنه يصبح، في هذه الحال، إعلاء لقيم المجموعة، وتمجيدها للمطلقات.

والشأن أن هذا الجانب المتوحش الذي يجعل من الكتابة فعل وجود لا فعل إعلاء لقيم المجموعة، ويحولها إلى حدث انشقاق وحدث خروج نحو المخالف والغريب والمجهول هو الذي حرص العرب القدامى في زمانهم ذاك على لجمه وتغيبه لحظة قراءتهم للنصوص الإبداعية. وهذا ما يظل في زماننا هذا ماثلاً في عداد اللامفكر فيه والمسكوت عنه. والحال أنه جزء من متخيلنا الذي ظل مصادراً مغيباً، وهو أيضاً جزء من ذاكرتنا المحجوزة، ذاكرتنا المليئة بالشقوق والتصدعات والانقطاعات. إنه قابع في الظل من ذاتنا محتتم بأصقاع نصوصنا الإبداعية، لائذ بالنسيان. لذلك، ظل يرسم لنفسه مساراً ودروباً سرية ملتوية، انحدر من الوعي إلى اللاوعي. غاب من السطح واحتمى بالأغوار، ولذلك، ظل يعلن عن نفسه إيماءً ولحماً؛ ظل يعلن عن نفسه منذ جلجامش حيث تنهض الكتابة باعتبارها فعل وجود لتنازل العدم^(٢١)، وتواصل في الشعر ما قبل الإسلام. يقول طرفه ابن العبد مثلاً:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ماذا تملك يد الشاعر في وجه المنية المتربصة والعدم الذي يسرى في تفاصيل كل شيء ويبيد قطرة قطرة كل

هكذا، إذن، تضعنا العلاقة السرية التي ما فتئت تتم بين التراث الرسمي وهوامشه المقموعة وتلك التي ما فتئت تتم بين النص المعاصر والنص القديم في حضرة المتوحش في القديم العربي، أي في حضرة ما يجعل من ذلك القديم نفسه حدث انشقاق وفعل وجود. وهكذا تعلن أسئلة الشعر عن نفسها : إن النص القديم يحيا بيننا غريبا كما أَوْضَحْنَا. إنه في حاجة إلى الاستكشاف بعيدا عن شعارات الهدم والتجاوز والتخطي، أي الشعارات التي وضعت خطاب الحدثة في حضرة أعنى مآزقه. وهكذا يتبين لنا أن الصلة بين النصين، القديم والمعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل هي صلة تنام في التغاير والاختلاف.

وهذا يعني أن لا معنى للكتابة الشعرية بأسرها، لا معنى لتعدددها واختلافها، خارج ما انطوى عليه تاريخها من عذابات ومحن وجراحات، من طموحات وترددات ومراجعات، ولا معنى لخطاب الحدثة نفسه خارج فضاء الترددات والمراجعات.

الذات. وما يجعل من الكتابة فعل وجود. لذلك، يصلنا صوت المتنبي في نص درويش وهو يستبدل بالمطلق الذات:

أضلاعي سباح الأرض أو شجر الفضاء وقد تدلى.

هكذا ترسم صورة المتنبي. إنه ليس شاعرا مداحا، نذر شعره لإعلاء قيم المجموعة بل هو موضع تلاقي الأرض - الأرض - بالسماء الأثيري - الفضاء - وتقاطعهما (وهو ما توحى به صورة الشجر الذي يتدلى جذوره في السماء وفروعه على الأرض)، بل إن «الشاعر سماء تتكلم لغة الأرض». لذلك، تصبح الكتابة تمجيدا للبشرى:

نسيت أن خطاي تبسكرك الجهات

وأبجديات الرحيل إلى القصيدة واللهب

وتثار الأرض لنفسها من السماء، وتصبح الأنا موضع تجلّي المطلق، تقضى على تعاليه وتدرجه في الذات وتعلن:

... النهر لا يمشى إلىّ فلا أراه

والحق لا ينبضو الفراش على يديّ فلا أراه

الهوامش:

- (٩) جورج باتاي: انظر الفصل الذي ترجمه محمد علي يوسف، مجلة الكرمل، العدد ٢٦، السنة ١٩٨٧، ص: ١٨١.
- (١٠) نفسه ص: ١٧٧.
- (١١) يلاحظ الناظر في المثنى القديمة أن صورة العاشق والمحب ترد مرهفة وشخصية هشة، ينمى عليه في لحظات الحزن وفي لحظات الفرح أيضا، وينمى عليه عند التلاقي ولحظة الفراق حتى وكأنه يحيا على شفا الغياب.
- (١٢) يورد صاحب الأغاني صورة لقيس بن الملوح يجب أن نقرأ في معناها الرمزي أيضا. يقول عن قيس: «فكان يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما بنبت في البرية من بقل ...». انظر كتاب الأغاني، نسخة عن طبعة بولاق الأصلية، دار الفكر للجمع، المجلد الأول، الجزء الأول ص: ١٧٥.
- (١٣) هذا التصور حاضر في كتب الأدب، وتاريخ الأدب. نذكر، نميلا، رسالة التوابع ومقامات البديع.. إلخ.

- (١) جمال الدين بن شيخ: مجلة الكرمل، العدد ٢٧ السنة ١٩٨٨، ص: ٧٨.
- (٢) أبو القاسم الشابي: اغتيال الشعر عند العرب، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة، تونس ١٩٨٢، ص: ١٠٥.
- (٣) أدونيس (علي أحمد سعيد): «بيان الحدثة» ضمن كتاب البيانات، إصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص: ٥٥.
- فاضل الغزوي: نص بعددا داخل الغابة، كنه سنة ١٩٩٢.
- (٤) مجلة المجلة، العدد ٣٨٩، السنة ١٩٨٧.
- (٥) نفسه.
- (٦) أدونيس: «بيان الحدثة»، ضمن كتاب البيانات المذكور، ص: ٥٧.
- (٨) خليل النعيمي: مجلة دراسات عربية، عدد ٧ السنة ١٩٩٠، ص: ١٠٣.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص: ٣٤٤.

(٢٥) تصدر نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هذا التصور وتكرسه. توقفتنا عند هذه المسألة طويلاً في كتاب لنا بعنوان: الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفؤوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢. وتبيننا حجمها ومداهما في كتاب المشاهات والتلاشي في النقد والشعر، صدر عن دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢. (٢٦) المقولة لابن رشد، انظر رسالته المنشورة ضمن كتاب عبد الرحمن بدوي فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص: ٢٤٤.

(٢٧) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٣٤٤.

(٢٨) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد النعم خفاجي، ط ١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٨، ص: ١٦، ١٧، ١٨. يحلل قدامة هذا التصور ويضبط حدوده. وهو بذلك يطور قول الجاحظ حول إخراج المعنى في أحسن صورة من اللفظ واعتباره المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض. والجاحظ على أن المعنى يحسن في لفظ، ويقبح في لفظ كالجواري التي تحسن في معرض وتقبح في غيره. والثابت أن هذا التصور سينتظم رؤية العرب القدامى ويحد له صدى في كتابات الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني، إنه قانون عليه جريان نظريتهم في الشعرية

(٢٩) المعروف أن جلجامش حين أيقن أن إبادة العدم غاية لا تدرك وتحقق الخلود متعلق لا بهلال، أمر بأن تحفر سيرته على الألواح، فجاءت الكتابة لتقف في وجه العدم.

(٣٠) محمود درويش: المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت/ لبنان ١٩٩٤، ص: ١٥٥ وما بعدها.

(١٤) انظر مثلاً المقامة الإبلية، ص: ١٨٤، مقامات بديع الزمان الهمداني، الطبعة السادسة، دار المشرق/ المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان (د.ت)

(١٥) نذكر هنا مثلاً ابتهاجات رابعة العدوية. وجاء في مناقب السيدة المنوية (متصوفة تونسية) أنها تبتهل إلى الله قائلة: «أنا فرس الراكبين أنا سفينة العابرين .. إلخ». وللسفينة التي تركب وللفرس التي تمتطي بعد جنس واضح. وحين تواصل الابتهاج يطفح إنشادها لذة ويتقد شهوة.

(١٦) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. شرح وتحقيق: عباس عبد الستار دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان ١٩٨٢، ص: ٢٢.

(١٧) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦١، ص: ٥/١

(١٨) الشيخ السراج القاري: مصارع العشاق، دار صادر، بيروت (د.ت) ص: ١٥/١.

(١٩) الفارابي: كتاب آراء المدينة الفاضلة. انظر الفصل ٣٧ «القول في المدن الجاهلية» طبع دار سراس للنشر، سلسلة عناصر، تونس ١٩٩٤.

(٢٠) ابن الجوزي: ذم الهوى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٣.

(٢١) راجع أخبار جميل في كتاب الأغاني.

(٢٢) راجع أخبار وضاح اليمن في كتاب الأغاني.

(٢٣) الشيخ النفزاوي: الروض العاطر في نزهة الخاطر، دار رياض الريس، بلندن ١٩٩٠.

(٢٤) يقول حازم القرطاجني، معبرا عن تصور انتظم رؤية العرب وأدارها، إن الغاية من الكلام إنما هي واستجلاب المنافع واستدفاع المضار.



القصيدة الحرة

معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية

محى الدين اللاذقاني*

يخطر لمطلق تلك التسمية فى الخمسينيات^(١) أن تسميته تلك قد أصابت تلك القصيدة فى مقتل، وسلبتها الكثير من أسلحة الصراع منذ بداية المعركة التى كان يجرى خوضها فى ميدان ثقافة عربية تبالغ فى وضع الحدود بين الشعر والنثر، وتقارم تقريب الضفاف بينهما، على عكس ما جرى، ويجرى، فى ثقافات عالمية أخرى.

لقد كانت منطلقات أدونيس، الذى أطلق تلك التسمية على ما كان يكتبه محمد الماغوط وأنسى الحاج وتوفيق صايغ، صحيحة، ومتفقاً عليها فى جبهة المجددين، فالوزن تحديد للنظم وليس للشعر. فقد يكون الكلام موزوناً، منظوماً، ولا يكون شعراً، وهذا ما يوافقه عليه عبد القاهر، وحتى أرسطو. ولكن طبيعة المعركة النقدية كان يمكن أن تختلف جذرياً لو لم ترتكب جماعة شعرخطأها الكبير، وتتبنى تلك التسمية. فالاسم، وكما هو واضح، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره لحرف النقاش عن الأساسيات،

لم تُظلم حركة فنية فى التاريخ كما ظُلمت حركة الشعر الحر التى أنتجت القصيدة الحرة المعروفة ظلماً باسم قصيدة النثر. والظلم الواقع على هذه الحركة لم يأت من خصومها فحسب، إنما جاء معظمه من أصدقائها ومؤيديها الذين ورطوها - بحسن نية - فى مجموعة من المواقف الصعبة، التى سيحتاج الجيل الجديد - من محبى تلك الحركة - إلى وقت طويل لمعالجة ذبولها، ونتائجها السلبية التى لم يفكر بها الذين أطلقوا على القصيدة اسم «قصيدة النثر»، ولا الذين بحثوا لها عن مرجعية عربية وقفزوا فوق مرجعيتها العربية بوصفها وليدًا شرعيًا لثراث عربى غنى عرف هذه المحاولات المختلفة من الشعرية، والموقعة بالتوازي والتزامن مع القصائد الموزونة منذ العصر الجاهلى.

إن اسم «قصيدة النثر» لم يطلقه الاتباعيون على القصيدة الحرة، إنما جاء بكل أسف عن طريق المجددين، ولم

الحدثان الشعرية العربية، «المصدر» الأساسى لمعظم من حمل لواء التنظير لتلك الحركة.

وكى نفهم سر الإلحاح على ربط القصيدة الحرة بالأفق الإبداعى الغربى بدلاً من العودة بها إلى حضنها الطبيعى فى التراث العربى، لابد أن نلاحظ أن تنظيرات الحدثان وأزماتها فى بيروت ارتبطت، بشكل أو بآخر، بالخلفيات الحزبية للمنظرين، ومعظمهم من الحزب القومى السورى الاجتماعى، الذى حاول الهرب من دائرة التراث العربى إلى دائرة تراث شعوب البحر الأبيض المتوسط، منذ أن ابتكر مؤسسه أنطوان سعادة فكرة المدرجة^(٣)، وحاول أن يجعلها أساساً «للتنظير» لنوع من الثقافة القائمة على مزج الروح بالمادة وعقد قران بين المنطق السبى الغربى بمضمونه الماركسى وروحانية الشرق كما تجلت عند الشعوب المظلة على البحر الأبيض المتوسط التى تشارك أوروبا فى إرث الثقافتين الإغريقية والرومانية.

وقد حاول يوسف الخال، لاحقاً، أن يستبدل بالتراث العربى التراث الغربى، فتحولت دعوة التراث الكونى على يديه، وكما وردت فى بيان الحدثان الأشهر، إلى كلمة حق أريد بها باطل؛ لأن صاحب الدعوة دخل إلى تراث الغرب من متطلق الاستلاب والانبهار، وكان يجد صورته النموذجية فى المجتمعات الغربية كما قال فى إحدى رسائله المنشورة فى مجلته^(٤).

وفى مثل ذلك المناخ لم يكن مستغرباً أن يجرى البحث عن مرجعية غربية للقصيدة الحرة، وأن يتحول الإبداع الغربى إلى مقياس لاختبار جودة الشعر العربى، وهكذا تحول أبوتنام فى كتابات المنظرين الأوائل إلى مالارميه العرب، وصار أبو نواس بودليير العرب^(٥)، وأصبح الشعر الفرنسى هو الذى يمتطى للقصيدة العربية الحرة شرعيتها، وذلك موقف فيه الكثير من الغرابة، إن لم نقل العبث الكامل من المنظور النقدى المحاييد.

إن الموقف من التراث، كما أعتقد، هو سبب القطيعة بين أدونيس وحركة «شعر». وقد استسلم ذلك الشاعر فى

بدلاً من أن يكون سؤال الحركة النقدية العربية: «شعر أو لا شعر»، أصبحت قضيته ذلك الوقت: «وزن أو لا وزن». ومن تلك البدايات المشوشة التى افتقرت إلى بعد النظر، انصرف القوم عن النبع والجوهر، وتاهوا فى المسارب الفرعية والشكليات.

والى جانب الخطأين الأساسيين فى التسمية وقبل مناقشة الشعرية فى ميدان الوزن، وضع حزب الشعر الحر سلاحه السياسى قبل سلاحه الفنى فى معركة لا يمكن كسبها إلا فى رحاب الفن. فأنسى الحاج، على سبيل المثال، يلقي باللوم منذ مقدمة ديوانه الأول على كاهل القارئ الرجعى المتخلف، وهذه نعمة ستمتد سماعها فى معظم ما يصدر من أدبيات ذلك التيار ورواده الذين لم يبدلوا جهداً نقدياً حقيقياً يجعل ذلك اللون من الشعر يفرض نفسه، كما فعل رواد شعر التفعيلة أثناء إدارة معركتهم مع القديم.

يقول أنسى الحاج فى مقدمة (لن):

بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مصيرى، هناك إنسان عربى غالب يرفض النهضة والتحرر النفسى والفكرى من الاهتراء والمغن، وإنسان عربى يرفض الرجعة والخمول، والتعصب الدينى والعنصرى، ويجد نفسه بين محيطيه غريباً مقاتلاً ضحية الإرهاب، وسيطرة الجهل، وغوغائية النخبة والرعاع على السواء^(٦).

ويصلح هذا الكلام المجلجل كخطبة عصماء يعجز عن صياغتها الشاعر الرجعى، لكنه لا يقنع القارئ والمستمع، ولا يسر المذهب الفنى الجديد الذى يحتاج إلى من يدافع عنه بأدلة فنية مقنعة، وإلى من يربطه بجذوره ويوضح سياق تطوره من خلال مسيرة الشعرية العربية. لكن هذا لم يحصل فى مقدمة أنسى الحاج الذى أحال - حين وصل إلى تبرير قصيدة الشر وضربورها - إلى كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة الشر من بودليير إلى أيماننا)، وكان أدونيس قد سبقه إلى تلخيص ذلك فى العدد (١٤) من مجلة «شعر»، وهكذا صار تلخيص ذلك الكتاب، فى مقدمة (لن) وفى مجلة

ممهدة تماماً أمامهم لإحداث نقلة جذرية في الأسس الفنية للشعرية العربية وبذورها موجودة منذ مطلع القرن وعلى يد واحد من أكبر شعراء تلك الحقبة، وأعني به مطران الذي يؤثر عنه قوله:

لما رأيت الشعر على ما كان عليه من أقدم الزمان
لم يتجدد، ولم يتطور، بل نأخذ القديم، وننشئ
الحديث على طرازه، وإذا أدخلنا إليه إحياءات
العصر جاءت متكلفة قلت إن التجديد يجب أن
يشمل الأساس^(٨).

وهذه الرغبة في التجديد لم تخب في منتصف القرن
حين كان الشعر الحر يتحفز لوبئته الكبرى، فها هو الناقد
المعروف محمد غنيمي هلال يطالب ويسارك دون مواربة
بقفزة من ذلك النوع حين قال:

فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير
فإنه يكون نظاماً لا شعراً، في حين لو توافر روح
التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه
يكون قد توافرت فيه روح الشعر. وقد فطن إلى
هذا التفريق أرسطو في القديم، فقرر أن روح
الشعر يتمثل في المحاكاة، واعتقد بأن المحاورات
السقراطية شعرية الطابع، وهي خالية من النظم..
ثم من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن الموسيقى
مقصورة على الأوزان الموروثة في الشعر
القديم^(٩).

وإذا كان هذا الرأي قد خرج من مصر التي كانت
تُحسب على التيار المحافظ فنياً آنذاك، فما بالك بما كان
يجري في سوريا والعراق وفي لبنان الذي كانت ساحته
الثقافية أسبق الجميع إلى تبني التيار الجديد!

إن الانفجار الكبير في كتابة القصيدة الحرة لم يكن
ترقاً ولكنه حاجة، فقد استنفد شعر التفعيلة أغراضه، ووجد
شاعره نفسه يرقص في عشرات القيود عوضاً عن القيد الأول
الذي ثار عليه، وجاءت القصيدة المدورة كخطوة للخروج من
رتابة التفعيلة التي صارت في العديد من التجارب أنفع من

بداياته لطروحات الحركة، ثم تمرد عليها بعد أن أخذت
تنظيراتها طابعاً استفزازياً لمشاعره، ومشاعره غيره، ولعل في
الرسائل المتبادلة بينه وبين يوسف الحلال ما يوضح بعض
خلفيات ذلك الصراع الخفي الذي حرج به أدونيس إلى
العلن حين نشر رسائله إلى «الأب الروحي»، وفي واحدة من
تلك الرسائل يقول أدونيس:

الوجود العربي، والمصير العربي، يؤسسان
حقيقتي، لا الشعرية حسب، بل الإنسانية
كذلك، هذا واقع لا يعبره أي شيء، لا إنكاره
اضطراباً، ولا رفضه احتباراً... فلا هوية لنا خارج
الهوية العربية^(١٠).

وقد أثرت السياسة على الفن في تلك الحقبة، فارتفع
الصوت السياسي للدفاع عن روح التحدد وخفت الصوت
الفني الذي يؤسس قواعد الجديد، وسبقت الحركة النقدية
العربية مغمضة إلى حوارات عقيمة عن الشعر والوزن، دون
أن يتبرع أحد بنقل الحوار إلى ساحة الإيقاع الشعري الذي
يرر أكثر من غيره تلك النقطة التي كانت متوقعة عند من
يعرفون عمق الأزمة التي أدخلت فيها قصيدة التفعيلة الشعر
العربي المعاصر، ولعل صرخة بدوي الحبل:

أنا أبكي لكل قيد غابكي
لقريش تغله الأوزان^(١١)

كانت في حناجر الجميع في تلك السنوات التي كانت
حبلتي بجنين شعري مقلق لم يكف عن إثارة الشغب منذ
ظهوره في ساحة شعرية رفضته قبل أن تقرّ طلب انتمايه.

إن نقص الوعي النقدي، وقلة مراسم الذائقة العربية
بالإيقاعات، جعلاً معظم الدراسات تنصب على شرعية
التجديد من خلال الأوزان الموروثة، ولم يظهر آنذاك من
يعطى للإيقاع الشعري حقه، وقدمه على الوزن، ويربطه بروح
عصره، وروح الشعر الذي يحتفى بالإيقاعات والصور أكثر
من احتفائه بالأوزان. ولا أعرف لماذا حاف الرواد الأوائل
للقصيدة الحرة من ربطها إيقاعياً بحذرهما التراث، ومن
التصريح باختلافهم مع الأسس مع الفروع، فالطريق كانت

أميل إلى الاعتقاد، من خلال فهم مختلف للشعر وإيقاعاته، بأن كل اعتراضات نازك الملائكة تقريباً على أخطاء قصيدة التدوير هي أحكام في صالح القصيدة، فهناك شبه إجماع على رفض الأثر التخديري للقافية، وإجماع أكبر على التخلص من حروف الربط التي هي ظاهرة من ظواهر اللغة الشعرية، وقد مرت معنا أمثلة كثيرة على الأثر السيئ لاستخدام الفعل، خصوصاً المضارع، في الجملة الشعرية، وهكذا لا يبقى من اعتراضات نازك إلا تحويل همزة القطع إلى همزة وصل، ولها حق في هذه الملاحظة وحدها لأن همزة القطع أخف من حيث الإيقاع.

إن سوء النية المبيت، أو عدم الاستلطاف الواضح بين نازك والقصيدة المدورة، دفعها إلى وصفها بالكابوس، حين جاءت لتقديم أمثلة تدعم بها آراءها، اختارت أسوأ النماذج، وهذا عين ما يفعله الذين لا يحبون القصيدة الحرة أيضاً، وقد نقلت نازك الملائكة العصبية القديمة للبيت، وحولتها إلى عصبية جديدة للشطر، فقالت بأنه يجب أن يكون مستقلاً استقلالاً تاماً، فلا يدور. وبهذا تصبح الوحدة في الشعر هي الشطر بدلاً من البيت. وهنا خطورة هذه الآراء التي تريد أن تُلغى كل إنجازات الشعر الحديث، وتعيد وضعها في قوالب تشبه القوالب القديمة التي أخذت من الشاعر جهود قرون عدة حتى تخلص منها.

ومع نظريات الشاعرة نازك الملائكة، تجدر الإشارة إلى اجتهاديين لم يحالفهما التوفيق أيضاً، وأولهما للناقد محمد النوبهي الذي دعا، في كتاب «قضايا الشعر الجديد»، إلى تبني نظام النبر بدلاً من التفعيلات في الشعر العربي. والثاني للناقد عز الدين إسماعيل، الذي اقترح إدخال نظام التوقيعة بوصفه ترجمة للمصطلح الإنجليزي (Sone). ولم تأبه الحركة الشعرية العربية بهذين الاقتراحين لأنها كانت تعد نفسها لنقلة أكبر تتجاوز لعبة الرقص داخل القيود.

لقد كان الخروج من قصيدة التفعيلة إلى القصيدة المدورة نقلة فرضت نفسها وفرضها ذوق العصر، تماماً كما حدث في العصور العباسية المتأخرة التي شهدت ميلاد الأوزان التي يطلقون عليها أوزان المولدين أو الأوزان المهملة^(١٣).

رتابة البحر الخليلي. وخلافاً للكثير من الآراء، ومنها رأى الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة، فإنني أرى في القصيدة المدورة أكبر محاولة للاقترب من النثر، وتذكرني جهود أصحاب هذه القصيدة بإنجازات التصوير بين الإنجليز الذين حاولوا التقريب بين النثر والشعر بخلق نمط من الكتابة يحمل أجمل خصائص الطرفين. ومن خلال هذا الفهم، أستطيع أن أحس بشورة نازك الملائكة العارمة، وموقفها الحاد ضد القصيدة المدورة إلى درجة تذهب معها إلى الادعاء بأن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر^(١٠).

إن موقف نازك الملائكة من القصيدة المدورة مرتبط بموقفها من عدد التفعيلات التي يجوز استعمالها في كل شطر من أنشط القصيدة الحديثة، فقد سبق لها أن حددت خمس تفعيلات كحد أقصى لاستيعاب الشطر الشعري حسب زعمها:

فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد؟ الجواب على هذا، ثبت بالتجربة الطويلة، وقراءة مئات من قصائد الشعراء، أن ذلك غير سائغ ولا مقبول، لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها^(١١).

نازك الملائكة في قضية القصيدة المدورة تناقض نفسها، كما سبق أن ناقضت نفسها كثيراً في قضية شعر التفعيلة الذي اغتصبت له اسم «الشعر الحر»، فقد أثنت في البدايات على تلك الظاهرة التي تنسجم مع اللغة وروح العصر، ثم عادت فتنتصلت من موقفها الأول، وبحث عن بعض الأخطاء الشكلية في القصيدة المدورة، ورفضتها؛ لأنها - كما قالت - تقلب همزة القطع في آل التعريف إلى همزة وصل، وتغري باستعمال الجملة الاسمية، وهي أضعف من الجملة الفعلية، وتساعد على حذف الربط كالواو العاطفة والفاء بالإضافة إلى أثرها الخطير على القافية التي تختفى نهائياً في القصيدة المدورة. وهناك سبب خامس سجلته الناقدة، وهو اضطرار شاعر القصيدة المدورة للبدء بالفعل الأمر الذي يضعف الجملة؛ لأن الابتداء بالفعل يسلبه قوته^(١٢).

هذا الموقف الذى يستر تعاليه الواضح بستر خفيف من التواضع، يذكرنا بموقف الشاعر العربى أبى العتاهية، الذى لم يحرص على الظهور بمظهر المتواضع، بل كان يقول دون مداورة: «أنا أكبر من العروض». والحقيقة أن الشعراء الكبار فى كل العصور، الذين كانوا يحسون بالموهبة الاستثنائية، كان لهم هذا الموقف المتعالى على العروض؛ فالشاعر الكبير يخلق الوزن ولا يرثه، وقد كان الشعر قبل أن تأتى تلك العقلية العلمية الصارمة التى حصرت الإيقاعات، وقسمت الأوزان.

إن فكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها، وتنطلق من فهم فى غاية التحديد لطبيعة الإيقاع، فهو ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها فى معادلات ثابتة ذات طابع أبدى، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم، وحركة وألوان، وأصوات. لقد جرت محاولات لربط الإيقاع بحذاء الإبل، ومحاولات لربطه بالرقص والغناء، ومحاولات لإقامة علاقة بينه وبين حركات النفس، وكلها محاولات صحيحة من حيث التوجه، لكن لم يقيض لها أن تعطى نتائجها، لأنها أهملت بحث المسألة فى المنظور الشامل، فلم تنظر إلى الإيقاع بوصفه حركة حياة متكاملة توحد الشكل، والمضمون، والمكان، والزمن، فى أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام.

إن بذور هذه النظرة الشاملة إلى الإيقاع، موجودة بصورة واضحة فى تراثنا العربى، وهى تبدو كالجذر المعزولة وسط محيط كبير من النظريات الجزئية التى أهملت تكامل الإيقاع. وأظن أن سيادة النظرة الخليلية، بكل ما فيها من تنظيم وصرامة، أعاق نمو تلك البذور وتطورها، فالناس بطبعهم ميالون إلى الإطار الجاهز، وحركة التطور الموسيقى الناضجة التى شهدتها القرن الثانى الهجرى انتقلت بكل زخمها إلى الأندلس، ثم انتهت إلى ما انتهت إليه أوزان الشعر حين جاء من يضع لها القوالب الجاهزة، ليعزلها عن حركة الحياة الخارجية، ويحولها إلى أصوات محفوظة تتكرر، ولا تتطور، وتباعد تدريجياً عن ذوق العصر.

فلكل عصر أنماطه البلاغية وإيقاعاته، ولقد كانت حركة تطور الإيقاع فى العصر الحديث تسير باتجاه التخلي عن التفعيلات تدريجياً، ولقد كانت القصيدة المدورة خصوصاً تنطلق من موقع القوة، فهى الوحيدة التى يستطيع أصحابها الادعاء بأنها ذات جذور عربية خالصة، لم يؤثر فيها الشعر الغربى، لأن تأثير أسلوب البلاغة القرآنية فى هذا النوع من الشعر أكبر من أن ينكر.

وبالرغم من العداوات التى خلقتها القصيدة المدورة، لم تقابلها الحياة الثقافية العربية بضرارة الرفض التى قابلت به القصيدة الحرة (قصيدة الشر)، فقد كانت هذه القصيدة، ولا تزال برغم كل ما قدمته فى مجال تطور الصورة، تعامل كما يعامل اللقيط فى مجتمع شديد الحرص على النسب. وسيمضى وقت طويل قبل أن تخفت الأصوات المعارضة لهذا النوع من الشعر، فقد حسمت المعركة نهائياً لصالح التفعيلة ضد الشعر التقليدى، والمواجهة القادمة التى نعيش بعض فصولها - هذه الأيام - ستكون بين قصيدة الشعر الحر والقصيدة المدورة من جهة، وبين شعر التفعيلة الذى استنفد طاقاته خلال فترة زمنية قصيرة، وقد لا يعمر طويلاً فى المواجهة مع الشعر الحر المسلح بأخطر أسلحة الشعر وأقواها؛ وأعنى الصورة التى ستقف عندها بعد أن تنتهى من معضلة طغيان الوزن على الإيقاع فى الشعرية العربية، وما لهذا الطغيان من أثر على الموقف من القصيدة الحرة. والحقيقة أنه ما تذكر حكاية الشعر والوزن حتى تحظر على البال مقولة دائمة لشاعر عالمى هو إليوت الذى كان له موقف طريف من العروض عبر عنه بقوله:

لم أستطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان، أو أن أقدم عرض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة. وليس معنى ذلك أننى أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التى تختلف اختلافاً كبيراً عندما يتناولها الشعراء المختلفون مضیعة للوقت، كل ما فى الأمر أن دراسة تشريح أعضاء الجسم لا يمكن أن تعلمنا كيف نحمل الدجاجة نبيض^(١٢).

يقول أحمد بن عبد ربه في (العقد الفريد):

زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق
لم يقدر اللسان على استخراجها، فاستخرجته
الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع،
فلما ظهر عشقته النفس، وحتت إليه الروح^(١٥).

والغريب أن هذا المنحنى لم يكن له أنصار كثير بالرغم من أن الكندى والفارابى وضعوا العديد من المؤلفات الموسيقية، فالكندى، كما هو معروف، رائد من رواد دراسات الإيقاع الموسيقى، وله في ذلك (صناعة الموسيقى)، و(المدخل إلى الموسيقى)، و(رسالة في اللحن والأنغام)، و(المصونات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار)، و(مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود)، وله كتاب خاص عن الإيقاع. والمهم، أن هذا التوجه الذى نجد أكثر من إشارة إليه عند ابن عبد ربه، ينظر إلى الإيقاع بصورة مختلفة عن المنحنى الخليلى، وبشكل، بالرغم من نسبته إلى فلاسفة مجهولين، بداية طيبة كان يمكن لها أن تتطور لو تم ذلك الربط الطبيعى والواقعى بين إيقاعات الشعر وأنغام الألحان.

ولابد أن نشير، ونحن بصدد الحديث عن الأب الروحى للأوزان العربية، إلى أن الثورة على تلك الأوزان ليست وليدة عصرنا، فقد كانت فى عصر الفراهيدى وما تلاه من قرون، ففة متحررة من الأوهام، لا تنظر إلى عروض الخليل إلا على أنه محاولة تنظيمية لبعض الإيقاعات، فقد روى عن الزمخشري قوله: «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل، لا يقدر فى كونه شعراً، ولا يخرج عن كونه شعراً»^(١٦). ونحن هنا أمام نص فى غاية القيمة، لا يرى فى عروض الخليل شكلاً ثابتاً، ويعترف ضمناً بوجود أوزان خارج تلك الشبكة المعقدة التى أحاطت نفسها بوهم الكمال.

إن محاولات الخروج على أوزان الخليل أكثر من أن تحصر، فقد بالغ رزين بن زنديد فى الخروج عليها، حتى قيل له رزين العروضى، وكذلك الحال مع أبى المتاهية، الذى أكثر من الخروج على تلك الأوزان، حتى قال عنه ابن قتيبة: «كان لسرعته، وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعراً

موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر، وأوزان العرب»^(١٧). ولم تكن محاولات الخروج تقتصر على الوزن، فقد كان هناك من يكسر قداسة القافية أيضاً^(١٨).

إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة، وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللفظ، كما يثيرها النغم، أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن فى نسق محدد الطول.

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم الإيقاع الشاسعة، ولو شقنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس إلا مجرد هيكل، أما الإيقاع فروح تسرى فى النص، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء. الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضى فليس إلا قالباً خارجياً نفع فيه المعانى المختلفة، ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التى يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات. وبما أن هذا الافتراض مستحيل، فإن الوزن يتحول، مع الزمن، ومع ازدياد خصوصية التجربة، إلى قيد حقيقى يحد من الاندفاع الحر للعواطف والانفعالات، ويكبح تدفق المشاعر التى تضيق ذرعاً بالوزن، فتتجه إلى عالم الإيقاع الرحب الذى يفتح نوافذ الأفق على مداها لاستيعاب حركة التدفق الحر، والاندفاع العامر للمشاعر والانفعالات. ويعتمد الذين لا يتفقون مع هذا الرأى، على الفيلسوف الألمانى هيجل الذى ينفى الدور المعطل للقيد الوزنى:

فليس صحيحاً أولاً أن النظم عقبة أمام الاندفاع الحر، فالموهبة الفنية الحقيقية تتحرك بوجه عام وسط موادها الحسية، كما لو فى جوها الطبيعى^(١٩).

وليست هى المرة الوحيدة التى يتورط فيها هيجل بمثل هذه الأحكام العامة فيما يتعلق بفن الشعر، وتنبع هذه الأحكام بالأساس من النظرة التقليدية التى تضع الشر فى مواجهة النظم. وقد يكون هيجل مصيباً فيما يتعلق بالنظم، لكننا هنا نتحدث عن الشعر، وهو بالتأكيد أوسع من النظم،

فقد كان واضحاً - حتى من أيام أرسطو - أن النظم ليس شعراً بالضرورة^(٢٠). ولعلنا بهذا التفريق نستطيع أن نوضح بصورة أفضل الفروق بين الإيقاع والوزن، فيظل الوزن مرافقاً للنظم بوحداته الهندسية المنتظمة، ويصبح الإيقاع صفة ملازمة للشعر بكل ما فيه من عمق، وترع، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع.

إن الإيقاع يقوم على التناسب، والتتابع، وعنصر المفاجأة في النص الشعري، أما الوزن فيقوم على التنظيم الجاهز والتكرار، لذا لا نستغرب أن يكون الشاعر الحديث أقدر على إدهاشنا من الشاعر المحافظ، لأنه يجرب الأصوات المختلفة ويعيش حالة الخلق المستمر، بينما لا يأتي لنا الشاعر المحافظ إلا بالأصوات التي نعرفها مسبقاً. فيقتل بهذا الإصرار على الشوب الجاهز كل عناصر التفرع، وتوقع الجديد، فيقتصر عمله على التطريب، ويصبح الشاعر كقارع الطبل الذي يوقظنا على السحور في رمضان. ويقود الأفراح وليالي السمر بالضربات نفسها التي تهيبنا للنفوس الاحتفالية، ثم نخرمنا من متعة المشاركة في الاحتفال.

الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأنغام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات المتداخلة التي تتغير بتغير المناخ النفسي، وفي هذا التغير الذي يشور على كل الأطر، سر الخصوصية. فالألغاف شاسقتها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هي التي تخلق الإيقاع الداخلي الذي يشبه الصدى البعيد، ولا بد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصطدم بالعالم الخارجي، فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد. ومن هنا، نبدأ أدعو إلى تبنى مصطلح المناغمة Rhythmization أثناء الحديث عن إيقاع الشعر الحر. مع الإيقاع الداخلي نحن أمام طل، وصدى وإحياء لفظي، تخلقه الكلمات والحروف، وتلعب الصورة دوراً حاسماً في إبرازه. ولعل ذكر هذه الفروق كان ضرورياً لنذكر أن شاعر القصيدة الحرة خرج على شروط النظم، ولم يخل بروح الشعر التي تظهر في إيقاعاته وصوره.

ونظراً لأن دراسة الإيقاعات الداخلية لم تكتمل، وهي غير واضحة بالشكل الكافي عند الدارسين والمثقفين على

السواء. يمكن البحث عن سحر القصيدة الحرة في عنصر قوتها الأساسي المتمثل في طريقة تشكيل الصورة. والحقيقة أن الصورة في الشعر الحر لا يمكن أن تدرس بصورة مستقلة عن الإيقاع، لأن لها علاقتها المباشرة بالقوتين اللتين تحركان الشعر: الخيال والموسيقى. ومهما بالغنا في الفصل بين العنصرين فلا بد أن نلاحظ أن الإيقاع يتأثر بالصورة، ويتغنى بكثافتها، وأن الصورة تفيده من الإيقاع وتسبح بارتياح في محيطه وفضاءاته.

وبما أن هناك من هو مستعد دائماً لعقد مصالحة، وللقيام بدور توفيقى بين الأقطاب المتباعدة، فقد ظهرت الآراء التي تقول بعدم الفصل بين عنصرى الصورة والإيقاع، ويستحسن أن نلاحظ هنا أن الفهم الأساسي للشعر هو الذى يقود إلى هذا الموقف أو ذاك، فلا يمكن لمن يعتبر الشعر غنائياً، إلا أن يقدم عنصر الإيقاع على الصورة، ويستحيل لمن يعتبره صورياً أن يقدم الإيقاع. وأعتقد أن الاعتماد على رأى التوفيقى فى هذه المسألة له مخاطره، لأننا نتحدث عن فنيين يختلفان فى المنشأ: فالموسيقى فن زمانى، والصورة - كفنون الكلام كافة - فن مكاني بحث. وهكذا يستحيل عقلياً أن نقول هذا هو ذاك بتركيب آخر. قد تتشابه الزهور فى اللون وتعطى روائح متقاربة، لكن الفروق تظل قائمة مهما بلغ التشابه، وستظل الفروق قائمة بين الشعر والموسيقى، ولكن بالقرب نفسه الذى نراه بين فصائل الزهور المتشابهة.

إن الآداب الغربية ليست أقل خبرة منا حين يتعلق الأمر بهذه المسألة المعقدة، فقد اعتبر سيمبل دى لويس - ببصيرة ناقبة - أن فصل الشعر الغنائى عن الموسيقى، كان من أعظم الثورات فى تاريخ الشعر الإنجليزى، وقد قاد ذلك الفصل إلى جرأة باهرة فى الصورة، وفتح الطريق أمام اكتشاف شرايين جديدة للتصوير الشعرى^(٢١). ولو كانت الصورة هى الإيقاع لما كانت هناك حاجة إلى هذه الثورة بالأصل. وهكذا يفضل أن نلتزم بفضلها نظرياً مع الإيمان المستمر بدورها الكبير فى تخصيب الإيقاع.

إن القفزة الحقيقية للصورة فى الشعر الحديث جاءت فى الواقع على أيدي الشعراء الرمزيين أولاً، ثم تطورت مع

فالصورة في الشعر الحر التي تبدو سهلة في ظاهرها، وليدة معاناة مضنية وقدرة هندسية غير عادية، ولا يستطيع الشاعر في هذا الاتجاه أن يقدم شيئاً ذا بال إن لم يجمع، إلى جانب الخيال والموهبة والمهارات اللغوية، مهارة أخرى تركيبية شبيهة بمهارة عامل «المونتاج» في الفن السينمائي، الذي يصنع من اللقطات المشتتة فيلماً متماسكاً الأوصال، قادراً على إقناع المشاهد. وترتبط هذه المهارة بالخبرة والتدريب أكثر من ارتباطها بالموهبة.

وبعد هذه الإشارات المتفرقة إلى بعض معضلات القصيدة الحرة ومشكلاتها، وما هي بالقليلة ولا السهلة، لابد أن نطالب بأنصاف تلك القصيدة الحرة، فقصيدة التفعيلة التي أسقطت تسميات المنطق، والمعنى، والتوقيع، والمعاصر، لم تعد تطالب باسم الشعر الحر أيضاً. ومن حيث الترجمة تصب معظم الحجج في صالح التسمية المقترحة، فالمصطلح الفرنسي *vers libre* يعني التحرر من كل قيد، والتسمية الإنجليزية *Free verse* تشير أيضاً إلى التحرر من البحور وغيرها من ضوابط الشعر. والمضحك في الأمر أن الذين وجدوا لهذا الشعر مرجعاً أوروبياً، لم يلتزموا بالأصل الأوروبي الذي يشير دون مواربة إلى إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النوع من النصوص.

ولابد من المطالبة أيضاً بإثبات الشرعية التراثية لهذه القصيدة. ونستطيع أن نرى، على ضوء ما قدمناه من كشافات مختصرة، أن شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة في التراث الشعري العربي، لكن أحداً لم ينقب عنها وجاء اختيار المصطلح بذلك الشكل الاعتباري ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة في إثبات شعرية وشرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الإبداعي للعربية وآدابها.

من السهولة بمكان أن نكتشف أن سجع الكهان الذي حرمه الإسلام، حتى يقطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآني، يصلح كبدية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما أننا نناقش قضية فنية لا علاقة لها بالشرعية، فإن بإمكاننا أن نلاحظ أن براعة «التصوير القرآني»، وتداخل إيقاعاته وخصوبتها، وبساطة أسفار المهدين، وطريقة القطع

شعراء القصيدة الحرة، فتحت تأثير هذين الاتجاهين ازدادت الصورة تركيزاً، وكثرت ظلالها، والمدلولات الإيحائية المحيطة بها، وكانت هذه الوظيفة واضحة في الأذهان، فصلاح لبكى، أحد شعراء ذلك التيار، يقول عن الاختصار: «الاقتصاد في الكلام يومئ إيماءً لطيفاً، ويوحى وحيًا خفيفاً»^(٢٢). ومن جراء هذا الاعتقاد بهذا الموقف الفني، كان في ثريات جبران والريحاني وخليل شبيب ومارعي عجمي، من الشعر، أضعاف ما في الشعر المنظوم، وكانت الصورة الفنية في منشورهم أكثر نضجاً من الصورة في منظوم غيرهم وأكثر قرباً من القارئ وعوالمه.

إن الصورة هي التي تغني كبرياء القارئ المتوحد، كما يعتقد باشلار^(٢٣)، وهي الجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة، والجنح الذي يحمله ويرتفع به للالتحام بعوالمها. والصورة في القصيدة الحرة تجريدية أكثر منها حسية، ووظيفتها أن تعيد المتفاعل معها إلى داخل ذاته، وتدفعه إلى التأمل، وهو دور يختلف عن دور الصورة التقليدية، التي تقف عند السطح الخارجي والعالم.

ولا شك أن الاتجاه النقدي العجول الذي يرى في قصيدة الشعر الحر انفلاتاً ينقصه التنظيم ويكاد يوافق العقاد على تسميته بـ «الشعر السائب»^(٢٤) لم ينتبه، أو لعله لا يريد أن يعترف بأن وراء القصيدة في الشعر الحر قدرة هندسية، وحين تتضافر هذه القدرة مع الخيال، فلا بد أن يكون محصول الصور كبيراً ووفيراً. وهذا ما يؤكد كثافة الشعرية في تلك القصيدة من الشعر، وكما قال الجاحظ منذ القرن الثاني الهجري: «جنس من التصوير».

إن الشاعر، في قصيدة الشعر الحر، يحمل مصورة سريعة اللقطات، شديدة الحساسية، وهذه المصورة «الكاميرا»، ذات عدستين: واحدة موجهة إلى العالم، والثانية إلى داخل الشاعر، فلا تخرج الصورة منها إلا بعد تلاقح طويل بين الذات والخارج، وبعد تركيب النتائج التي حصلت العدستان في أزمنة مختلفة. ومن هنا، فقد كان شعراء القصيدة الحرة أقدر من غيرهم على استخدام ما يسميه النقد الغربي استعارة ممتدة *Expensive Metaphor*.

الورق المهذور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها.

لقد خسرت القصيدة الحرة معركتها الأولى قبل أن تخوضها، بسبب تلك الأجواء المعادية والمشوشة، وكان لابد أن يمر وقت طويل قبل أن يصبح المناخ مهيئاً لرفع الظلم الواقع على تلك القصيدة. ولاشك أن رفع الظلم يحتاج إلى ما هو أكثر من تبديل المصطلح، ومن حسن الحظ، فإن الذائقة العربية قد تطورت بشكل ملحوظ، وصارت مستعدة للدفاع عن الشعر الحقيقي الذي تصفق له الأئمة وليس الأكف، وتستجيب له النفوس أكثر من المنظوم الذي نجح طويلاً في تحريك الرؤوس والقلوب.

ولابد من التأكيد، في ختام هذه الملاحظات، على أن التبشير بالقصيدة الحرة لا يعنى بالضرورة معاداة غيرها، وعدم الاعتراف بالأنماط الأخرى، فالفن بمفهومه الشامل يدعو - بحكم طبيعته نفسها - إلى تخصيص الأشكال الفنية، وتداخل الفنون الأدبية، ويشجع بأفائه المتحررة على التجريب الدائم للوصول إلى نصوص تقترب من مدارج الكمال، وتتسجم مع إيقاعات عصرها، وتستجيب لهموم أهلها، وحاجاتهم الروحية، المتجددة، والمفتوحة على فضاءات شاسعة وأفاق لا تحدد.

والمزج والانتقال الفجائي في أسلوبها، من الجذور التي لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد، ويصر على ألا يرى.

وقد كان أمين الريحاني أكثر الناس وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التي جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين الخاطرة الأدبية الخالية من الإيقاع والتصوير و«الشعر المنشور»، ويفتح مع جبران الساب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الديني الذي كان قد تحول بفعل الموقف السياسي والخداع التاريخي، إلى قيد فني. ولعل لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسيمة وسجاج، وكل من قلّد الأسلوب القرآني، كانت من الإقناع إلى درجة كبيرة، بدليل أنها قطعت الطريق على تحريف أى شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودي والحضنة. وبعد تلك المراحل المبكرة، يمكن تلمس جذور القصيدة الحرة في «طواسين» الحلاج، وكتابات ابن عربي، و«محاضبات» النفري و«مواقفه»^(٢٥) ونفر آخر من المتصورة.

لقد أهملنا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة في التراث الغربي وتحديدًا الفرنسي، ثم جاء ذلك المصطلح المشبوه، فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال. ولو كانت هناك دقة في اختيار المصطلح منذ البداية، لثم توفير مئات الأطنان من

الهوامش:

- (٩) تفصيلات أخرى لهذا الرأي وأمثاله عند نعمات فؤاد في كتاب خصائص الشعر الحديث، ص ٤٥ وما بعدها.
- (١٠) مجلة الآداب ١٩٧٨ عدد خاص بمهرجان المريد، ص ٢٠ إلى ٢٧.
- (١١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٨.
- (١٢) مجلة الآداب، ١٩٧٨ العدد الخاص بمهرجان المريد.
- (١٣) هناك مزيد من التفصيلات عند إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر، ص ٢٠٧.
- (١٤) آراء أخرى في الوزن عند إليزابيث دورفي، كتاب الشعر، كيف نفهمه ونقدونه، ص ٤٩ وما بعدها.
- (١٥) أحمد بن عبد ربه، العقد الفرید، ج ٣، ص ١٧٧.

- (١) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٦، وكذلك محله شعر صيف ١٩٥٩.
- (٢) أنسي الحاج، لن، ص ٨.
- (٣) تطرق أنطوان سعادة للمدرجة، في نشوء الأتم، ثم واصل تعميقها في المحاضرات العشر وكتاب الصراع الفكري في الأدب السوري.
- (٤) رسالة إلى سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة شعر العدد ١٠، ص ١٣١.
- (٥) أدونيس، زمن الشعر، ص ٤٥.
- (٦) أدونيس، زمن الشعر، ص ٢٨٦.
- (٧) بدرى الجبل، الدهران، ص ١٠٤.
- (٨) مجلة الطريق، العدد ١٤، ص ٣٠.

- (٢١) C.D Lewis, *The Poetic Image*, p. 69.
- (٢٢) صلاح ليكني، لبنان الشاعر، ص ٢٣٣.
- (٢٣) جاستون بانلار، جماليات المكان، ص ٢٠.
- (٢٤) يوميات العقاد، ج ٢، ص ٣٤٤.
- (٢٥) النصوص الأكثر اقتراباً من القصيدة الحرة يمكن العثور عليها عند النفرى فى: موقف ما يبدو، موقف حجاب الرؤية، موقف الصفح الجميل، موقف الثوب، وموقف لا تفارق اسمى.

- (١٦) إضافة إلى هذا رأى المتحرر للزمخشري، هناك آراء مماثلة للإمام الزجاج والسكاكي.
- (١٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٧٦٥.
- (١٨) نماذج من الخروج على القافية يمكن العثور عليها فى كتاب محمد مصطفى عدارة اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى، ص ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩.
- (١٩) هيجل، فن الشعر، ج ١، ص ١٧٨.
- (٢٠) أرسطو، فن الشعر، ص ٦، ترجمة عبد الرحمن بدوى.

فى العدد القادم من «فصول»



دراسات عن أدونيس:

- * «الكتاب»: أمس المكان الآن
- * قراءة فلسفية لـ «الكتاب»
- * أدونيس ومغامرة «الكتاب»
- * تحرير المعنى
- * الكتاب والتأويل
- * السيرة الشعرية للحاكمية
- * العربية فى كتاب أدونيس
- * مقدمة لم تنشر لـ «كتاب» أدونيس
- * كمال أبو ديب
- * عادل ضاهر
- * محمد بنيس
- * أسيمة درويش
- * عبدالعزيز بومسهولى
- * رياض العبيد
- * شوقى عبدالأمير

مصادر إنتاج الشعرية

محمد عبد المطلب*

(١)

من المألوفة، فإنها تحتاج من المتلقى أن يعمل خياله وقدراته الإدراكية لاستحضار واقع يماثلها.

يقول فاروق شوشة في (وقت لاقتناص الوقت):

وهج يسطع من ياقوتة الليل

ونهر شبق يركض في برية الحلم

ووقت صاهل بالرغبات :

أنت في المرأة ...

والمرأة في عينيك

هل ثم اختلاف واتفاق ؟ (١)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية يؤكد أن كل سطر يقدم للمتلقى أفقا دلاليا مخالفا لغيره من الأسطر، فتلك الياقوتة المتوهجة في الليل، تحمل إسقاطا مشحونا بذكريات ملتعبة، وتلك الياقوتة تخالف «النهر الشبق» الراكض في

لاشك أن الخطاب الشعري اليوم يشير كثيرا من الإشكالات التي تطل درجة انتمائه النوعي. وربما كان أكثر هذه الإشكالات إلحاحا، طبيعة الإنتاج الشعري، وهل هو ابن شرعي للتجربة بالمفهوم الذي جاءت به الرومانتيكية، أم أن تحولات الشعرية قد نفرت من هذا المفهوم؟

وما البديل الذي يمكن أن يؤدي مهمة التجربة في تحديد مصدر الإنتاج؟

في تصوري أن الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش عملية خلق دائمة، على معنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد، ذات مكونات متميزة. وبرغم أن هذه المكونات قد تكون مألوفا، أو قريبة

* أستاذ النقد الأدبي، جامعة عين شمس.

«الشطح». وهذا «التأويل» غير قطعى فى مستخلصاته الدلالية، لأنه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيفه، أى أن النص يعبث بحالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى العميق للذهن على سطح الصياغة، وهذا المستوى العميق لا يكاد يعترف بمنطق الوعى أو المعقولية، وإنما منطق الوحييد «اللاوعى». يقول حسن فتح الباب فى «الدياج»:

النطع والسياف خلف الباب

والثعلب الفقيه فى الدياج

مهرولا منتصرا للتاج

فمن ترى يحذر (الحلاج)

من طعنة الحقيقة النجلاء ؟ (٣)

الملاحظ أن الدفقة مركزة تركيزا شديدا، لكنها برغم هذا التركيز تستحضر طرفين متقابلين تقابلا حادا، الطرف الأول يستوعب واقع القهر والقسوة والظلم، وهو واقع ملازم لظواهر الخداع والنفاق، وكلاهما يؤكد حضوره وفاعليته بغيابه الظاهري، «فالنطع والسياف خلف الباب» و «الفقيه يتقمص الثعلب»، أما الطرف الثانى فيتركز فى مفردة واحدة «الحلاج»، وهى مفردة تحضر إلى الصياغة محملة بتاريخها المسابري، تأتى أساسيتها من تقبلها فاعلية التدمير الصادرة من الطرف الأول، وهو تقبل - فى حقيقته - يسعى إلى تكوين واقع جديد؛ فالحلاج هنا يستحيل إلى شخصية المسيح فى فداء البشر.

هذا الاحتمال الأول الذى يطرحه النص يمكن أن يتسع لتقبل احتمال ثان يعتمد استدعاء ملفوظ الحلاج ليجسد عالم القهر الممزوج بعالم الخداع، فعندما اقترب الجلاء من الحلاج قال:

نديمى غير منسوب

إلى شئ من الحيف

دعانى ثم حيانى

فعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكأس

دعا بالنطع والسياف (٤)

جفاف الحلم، فإذا كانت الياقوتة تحمل عالم الذكرى، فإن النهر يحمل عالم الحاضر الممتلىء بالماء لكنه - فى الوقت نفسه - ممتلىء بالمعش والجفاف، وكل من الياقوتة والنهر يخالف «الوقت الصاهل» المزدحم بكم هائل من الرغبات التى لا تتروى أبدا، ثم يخالف ما قدمته الأسطر الثلاثة الأولى ما تقدمه الأسطر الأخيرة من فاعلية تقابلية تعمل على مزج الداخل والخارج فى سياق الوعى المزدوج بين الحقيقة «أنت» والوهم «المرأة»، وربما كان ذلك المزج دافعا إلى طرح التساؤل فى السطر الأخير، فهو تساؤل يزيد من حدة المفارقة التقابلية، ويرهن المعنى الكلى فى إطار الاحتمال أو التأجيل، فكيف يمكن حصر هذه الآفاق فى إطار التجربة بمعناها المحدود؟ ذلك أن الآفاق المتبانية تعود وتتلاحم لتكون «حالة» شعرية من طراز خاص، حالة تحتاج إلى مخيلة خلاقة قادرة على إنشاء حالة واقعية توازى الحالة الشعرية حتى تتم عملية التواصل والمشاركة الإبداعية بين طرفى الاتصال: المبدع - المتلقى، وبمعنى آخر: يتحول المتلقى إلى مبدع يوازى المبدع الأول. وأظن أن هذا الإدراك هو ما قصده قدامة بن جعفر عندما قال:

المحسن من الشعراء هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو دائر أنه يجده أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر (٢).

إن مفهوم التجربة إذا تنافى مع عملية الخلق الدائمة للشعرية فإنه يتنافى مع إغراق هذه الشعرية فى عملية «التأجيل». فكما أوضحنا، نلاحظ أن الشعرية تحولت - فى جوهرها - إلى سؤال ممتد، أو أسئلة ممتدة. ومن هنا، يكون تعدد التلقى موازيا لتعدد احتمالات المعنى، أو - بمعنى آخر - إن كل قراءة للنص تطرح ناتجا مخالفا للقراءة الأخرى، أو - على الأقل - تطرح تعديلا أو إضافة للمعنى الناتج فى القراءة الأولى، ومن هنا أصبح من المحال الادعاء ببلوغ المعنى النهائى لأية شعرية. وكيف يمكن هذا الادعاء، ونحن نلاحظ أن الأداة الرئيسية للتعامل مع النص هى «التأويل» نتيجة لازدحامه بالإسقاطات والرموز والاستدعاء، وإغراقه فى توظيف المصطلح الصوفى الذى يصل أحيانا إلى درجة

حقل الماء	٣٠١ مفردة
حقل النار	١٣٢ مفردة
حقل التراب	٢٥ مفردة
حقل الهواء	٢٣ مفردة

واللافت أن هذا الترتيب الكمي يتوافق مع الموروث الإسلامي والصوفي في فاعلية كل عنصر تكوينيا، فالماء له التردد الأول في (الأحوال...)، وهو في الموروث الإسلامي يكاد يعلو الوجود ذاته، يقول تعالى: «وكان عرشه على الماء» (هود ٧)، ثم يكون الماء علة الوجود في قوله تعالى: «وجعلنا من الماء كل شيء حي» (الأنبياء ٣٠)، أما مهمة النار التكوينية، فإنها تتجلى في قوله تعالى على لسان إبليس: «قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين» (الأعراف ١٢)، ثم يأتي التراب في قوله تعالى: «يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب» (الحج ٥)، ثم الهواء في قوله تعالى: «فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله» (آل عمران ٤٩).

يقول الشهاوى مستحضرا ثلاثة من هذه العناصر التكوينية في دفقة محدودة:

هل عبورى البحار ودخولى فى الأرضين إلا

لنترمد نارى

ويخبو أجبى

ما من حجرة فى القلب إلا وتظل نارها عالية،

مثمرة كنخل الله فى صحرائها الجنان (٥)

(٢)

ذكرنا أن الشعرية الحدائية تتنافى مع التجربة بمفهومها الرومانسى، إذ الملاحظ أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسى، وهو ادعاء لا يقبله مفهوم التجربة ذاتها، بل إن هذا المفهوم يهزه فى بعض جوانبه، من حيث كانت التجربة انفعالا بموقف محدد انفعالا عميقا ينعكس فى إنتاج صياغة موافقة له تمام الموافقة.

فملفوظ الحلاج، هنا، يخترق الزمن ليكون حاضرا مجسدا للواقع المعيش، وهو اختراق يترتب عليه بث دعوة خفية للشورة والتمرد سعيا للخلاص، ويكون «الحلاج» فى منطقة محايدة بوصفه متقبلا لدموية القهر من ناحية، ومثيرا للشورة من ناحية أخرى، ثم يكون السطر الأخير مؤشرا إلى الخوف من ضياع هذه الشورة فى إفسار القههر أو زيف الخديعة.

فالملاحظ أن الحلاج لا يحضر هنا بوصفه شخصية صوفية فريدة، بل يحضر بوصفه منتجا احتمالات عدة: احتمال البراءة والسذاجة، احتمال المسألة فى تغيير الواقع برفق، احتمال الثائر المتمرد الذى يطرح السيف فى مواجهة السيف، وكشف الحقيقة فى مواجهة السفاق، احتمال المضحي الثانى بعد المسيح.

وإذا كان التأويل، هنا، يتعامل مع الدفقة كليا، فإن ذلك لا ينفى أن كل سطر بل كل كلمة فى النص تختمل جانبا من هذا التأويل، فالسطر الأول يقدم الواقع السياسى والاجتماعى المدمر، والسطر الثانى يقدم الواقع الدينى غير الصحيح، أو لنقل: واقع رجال الدين المتأخرين به، ثم يأتي السطر الخامس برمز الحلاج ليكون إسقاطا للجماهير المهورة، ثم يكون السطر الأخير إسقاطا لغياب العقل العربى عن الحقيقة برغم وضوحها.

إن مجموعة التأويلات التى طرحناها لا تدعى أبدا أنها قد بلغت من النص منتهاه، وإنما هى مؤشرات أولية يمكن أن تتلوها تأويلات أخرى توثقها أو تزيغها، وهو ما يعنى وقوع النص فى منطقة التأجيل أو الانتظار.

إن ظواهر التأجيل النافية للتجربة، قد صاحبها توظيف شعرية الحدائية لأداة إنتاجية جماعية لم يكن لها حضور لافى فى الموروث الشعرى، ونعنى بذلك توظيف رباعية «الإسقاطات القديمة»: الماء - النار - التراب - الهواء، إذ عن طريق هذه الرباعية مارست الشعرية فاعليتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد. والنظر فى الديوان الأخير لأحمد الشهاوى (أحوال العاشق) يدل على أن توظيف الرباعية صياغيا قد جاء على النحو التالى:

إن هذا المفهوم - فى رأينا - يعتمد مواجهة الخارج بالدرجة الأولى، هذا الخارج المشكل فى: موقف، حادث، رؤية مباشرة، ذكرى، مناسبة... إلخ. ودون هذه المواجهة لا يكون للشاعر مصدر إنتاج يستخرج منه شعرته، سواء أكان الخارج ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشرا أم غير مباشر، المهم أن الخارج له حضوره اللازم.

ولا تكتفى التجربة بحضور الخارج، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا.

المركز الأول: منطقة الخارج التى أشرنا إليها بكل مكوناتها الواقعية والخيالية.

المركز الثانى: منطقة الداخل، وهى تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل الخارجى ليتوافق معها.

المركز الثالث: يتمثل فى ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى فى تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة أو الإخبارية.

والملاحظ أن رصد هذه المراكز الثلاثة يشير إلى أن انتماء التجربة يكون - غالبا - للخارج، لأنه يحوز مركزين من المراكز الثلاثة، بينما يحوز الداخل مركزا واحدا. صحيح أن هذا المركز بالغ التأثير فى تشكيل المركزين السابقين، لكن هذا لا يلغى غلبة الخارج على نحو من الأنحاء.

عندما يقول فاروق جويده فى «غدا.. نحب»:

جاء الرحيل حبيبتي

جاء الرحيل

لا تنظرى للشمس فى أحزانها

فغدا سيضحك ضوءها

بين النخيل

ولتذكرينى كل يوم عندما

يشتاك قلبك للأصيل (٦)

نلاحظ أن تدفق الشعرية يأتى بتأثير خارجى متمثلا فى رحيل مزدوج هو الرحيل البشرى الموازى لرحيل الشمس، ثم انعكاس ذلك فى مفارقة ضدية تجمع بين رحيل الشمس ثم عودتها مرة أخرى، ومع الرحيل يكون «الحزن»، ومع العودة يكون «الضحك». هذا التشكيل الخارجى الذى رصدته الشعرية انتقل إلى الداخل ليتفاعل مع ثنائية أخرى هى (اليأس - الأمل)، ثم مع (النسيان - الشوق)، لتعود السبيكة المترجمة مرة أخرى للخارج فى صياغة ناعمة تشكل العالم الخارجى تشكيلا جديدا لا يمكن أن نفصل فيه بين الداخلى والخارجى، لأن الصياغة تنتج زمن الرحيل بالنسبة إلى المحبوبة ثم تتوقف، لتنتقل إلى زمن رحيل الشمس المصاحب للأحزان، لكنها تربطها بزمن العودة والإشراق المصاحب للضحك، أى أن الدفقة تغوص فى الحاضر على مستوى الظاهر لكنها تتعلق بانتظار الآتى على مستوى المعنى، حتى ولو كان الآتى مجرد ذكريات باهتة، وهذه الخطوط المتعددة لحركة المعنى تعلن انتماء الدفقة إلى رومانتيكية خالصة.

إن إحساس الرومانتيكيين بهذا الحضور المزدوج للخارج فى مفهوم التجربة، دفعهم إلى محاولة التغلب عليه، باعتماد بعض المواصفات أو الشروط التى تغلب الداخل على الخارج، وغياب هذه الشروط لا يضعف من طبيعة التجربة فحسب، بل إنه يكاد يلغيها.

وأول هذه الشروط: دقة الملاحظة. والحقائق أن هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع مدلول مصطلح التجربة معجميا؛ لأن هذا المدلول يؤكد عملية «الاختبار التكرارى»، لكن التكرارية وحدها لا تكفى لإنتاج شعرية من نوع ما، بل لابد أن يصاحبها نوع من التأمل العميق الذى يستطيع استيعاب الكليات والجزئيات على صعيد واحد.

يقول محمد أحمد العزب فى «والتقينا»:

كل مساء..

أغفو ساعات فوق ذراع الحلم الوردى وأحلم !!

ويخيل لى.. أنى مازلت أعانقك كفيك وأحلم !!

الباب هنا.. وهناك الكرسي الهائم..

بأميرته.. وأميرة إلهامى الخائف " .

وعلى الشباك ستائر شباك زرقاء .

طرزها فنان عاشق !! (٧)

إن الدفقة الشعرية تنفجر من تجربة ممتدة في الخارج
غيبوبة غائبة، لكنها حاضرة على مستوى الداخل ساكنة
منطقة «الحلم»، وتسكنها هذه المنطقة لم يكتمل إلا بعد
معاناة ممتدة تعتمد التكرار الناتج من الحملة المركزية «كل
مساء» .

وبرغم الحرمان الخارجى حاولت الشعرية استعادة
المحبوبة الغائبة فى تشكيل مادی «أعناق كفتك»، ليعود هذا
التشكيل فيسكن الحلم، أى أنه يرنو إلى الداخل، ومن
الداخل تتحول الصياغة للتعامل مع الخارج مرة أخرى فى
مفردات بعينها لها تأثيرها المضمر: «الباب»، «الكرسى»،
«الأميرة»، «الشباك»، «الستائر»، لكنها تشحها بتفاعلات
تنتمى للداخل: «الهائم»، «الإلهام»، «العشق» .

أى أن التكرارية ملحوظة فى ذلك التردد الحدلى بين
الخارج والداخل، ثم هى ملحوظة على مستوى الصياغة فى
ذلك «الحلم» الذى يكاد يسيطر على الدفقة فى مجملها، ثم
هى ملحوظة فى ذلك التردد الاختياري لمفردات خارجية
مشغولة بتفاعلات داخلية ناعمة.

وماكان لكل ذلك أن يشكل تجربة مكتملة إلا بتدخل
الوعى فى ملاحظة عميقة تتحسس الخارج وتضمه إلى
الداخل، سواء أكان الخارج بشريا أم غير بشري.

ثانى هذه الشروط: الصدق الوجداني، وإذا كان الشرط
الأول يعود - فى مجمله - إلى الخارج، فإن الشرط الثانى
يرتد إلى الداخل ارتدادا كاملا، على معنى أنه يحدث توازنا
مع الشرط الأول. ويلاحظ أن الرومانتيكيين لا يقصدون
بالصدق هنا المطابقة الكلاسيكية، وإنما يقصدون الصدق مع
النفس فى الانفعال بواردات الخارج، وإعادة تشكيلها وفق
متطلبات الداخل.

وفى رأينا أن مقولة «الصدق الوجداني» مقولة بلا
مضمون حقيقى، وإنما هى واحدة من نهويومات

الرومانتيكيين التى ظلت مسيطرة على كثير من توجهات
النقد حتى مع بداية الحداثة، بل إن أدونيس كثيرا ماكان
يردد أن التجربة لابد أن تنطلق من مناخ انفعالي، وليس من
موقف عقلى أو فكرى واضح وجاهز^(٨). نحن ندرك أهمية
ملاحظة أدونيس عن المواقف الجاهزة لأنها تكاد تقتل
الشعرية، لكن المهم أن الانفعال الموازى لصدق الوجدان ظل
حاضرا فى وعى الإبداع والنقد على سواء.

واللافت أن هذه الانفعالية التى تتدخل فى إنتاج
الشعرية تمتد إلى عمق الموروث النقدي القديم، فحازم
القرطاجنى يقول:

يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى،
وحسن المذهب فى اجتلابها، والحدق بتأليف
بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا
أول هى الباعثة على قول الشعر، وهى أمور
تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس^(٩).

ولاشك أن شرط «الصدق الوجداني» كان وراء مقولة
الرومانتيكيين عن «تكوين الصورة النفسية» لما يفكر فيه
الشاعر، على معنى أن التجربة تكون بشابة إفشاء نفسى
للداخل يقول حسن القرشى فى «المنفى.. وطارىء الرخ»:

يشرع الصمت رايته مثقلا

وتغيم الرؤى

فإذا الأتق ذرات خوف ويأس

وإذا كل ما فوق سطح الوجود

تهاول تسخر بالحالمين ! (١٠)

إن النظر فى هذه الدفقة يؤكد كونها لوحة إسقاط
لعمق نفسى يستمد مكوناته من الكآبة الصامتة، والخوف
اليأس، ومن ثم لم يتبق لهذا العمق إلا منطقة الحلم بحثا
عن زمن الراحة، لكن الحلم نفسه مهدد بالتصدع.

إن مجموع المكونات انعكست انعكاسا كليا على واقع
خارجى، يتحول فيه الصمت إلى ذات متهالكة ترفع راية
الانكسار وسط أفق مظلم يعوق الرؤية التأملية، ومن ثم

يستحيل الوجود إلى تكوين مفتت يجسد الخوف واليأس على صعيد واحد.

وعلى هذا النحو تكون الدفقة «صورة» تعكس عمقا نفسيا يعمور بالألم، مع ملاحظة التطابق الكامل بين الداخل والخارج تأكيداً لعملية الإسقاط التي أشرنا إليها.

ثالث الشروط: توجه التجربة إلى الجانب المثالي لا العلمي. وفي رأينا أن هذا الشرط يقود التجربة إلى منطقة التجريد التي ترتفع إلى عالم المثال، حتى ولو كانت مسلطة على واقع مادي. وفي رأينا - أيضاً - أن هذا التوجه يجعل من التجربة نوعاً من الغيبوبة التي تسمح للداخل العاطفي بالتدفق دون ضوابط واعية، كما يحول دقة الملاحظة إلى قدرة تخيلية غير منضبطة.

إن استكمال الرومانتيكيين لحقيقة التجربة يتكى على ثلاثة أركان: الفكر - العاطفة - الخيال. والعجيب أن هذا الانكفاء لا يتوافق مع مفهوم التجربة على النحو الذي حددوه، حيث لاحظنا اعتماد هذا المفهوم على الخارج بالدرجة الأولى، بينما هذه الأركان الثلاثة تنتمي إلى الداخل انتماء مطلقاً، ولا قدرة لها على الخروج إلى الوجود التنفيذي إلا بالعودة للخارج وملاحظته، ثم التأمل فيه، وحتى مع هذه العودة، فإن هذه الثلاثية تعمل تلقائياً على تمزيق النص وبشرة محتوياته. فلو حاولنا استقبال قطاع من «طللية» حجازي يقول فيه:

كان الحنين مدى عذابا ، وكان لنا

من وجهها كوكب فى الليل سيار

هذا دخان القرى مازال يتبعنا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وصبية ،

وطريق فى الحقول إلى الموتى

وصبار

فملتقى الأرض بالافق الذى اشتعلت

ألوانه شققا

فالقاطرت التى غابت مولولة

فى بؤرة الضوء

فالحزن الذى هطلت

على أمطاره يوما

فصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبى إلى

حزن الرجال، فكل العمر أسفار (١١)

لو حاولنا الاستقبال فى إطار مفهوم التجربة كما عرضناه، لاستحال النص إلى شتات مبهر، يبدأ بطرح الفكرة عن اغتراب عاشته الذات مشحون بذكريات لا تكف عن الحضور، ذكريات عن الوجه الغائب الحاضر، والدخان المشيع برائحة القرية. وتتنامى الذكريات لتستحضر ظواهر الريف فى مرحلة الصبا من الزروع والطيور، وزيارة الموتى فى المواسم والأعياد، ثم تتحول الفكرة إلى خط أفقى يرصد لحظة الشفق، ومن الرؤية إلى الصوت «ولولة القاطرات»، مع إضافة مصاحبات كثيفة من الحزن والأسى.

فإذا تركنا الفكرة إلى العاطفة لاحظنا كما هائلا من الشوق والحنين، يوازيه كم هائل من الألم والمرارة والحزن.

ثم تنتقل إلى الخيال فنرصد بعض تكويناته المجازية وغير المجازية مثل التشبيه فى «الحنين مدى» الذى يتحول إلى بنية استعارية «مدى عذابا»، ثم تأتى استعارة أخرى فى «الوجه» يتبعها تشبيه «وجهها كوكب» إلى آخر هذه الأبنية البلاغية، التى تعود وتتكامل لترسم صورة كلية لعالم تختزنه الذاكرة عن القرية برغم الرحيل والاغتراب.

إن المتابعة الدرامية للنص على هذا النحو الثلاثي تحوله إلى جشة ممزقة الأشلاء بعيدة تمام البعد عن شعرية حجازي التى تغوص فى أعماق الأعماق زمانا ومكانا، وتتحرك فيها طولا وعرضا، وتعلو بها إلى آفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، وتشكل من كل ذلك عالما فريدا يجمع بين الاغتراب والحضور على صعيد واحد.

إن مواجهة الدفقة بهذه الثلاثية يقتل شعريتها التى تنفجر من كل دال، ومن كل تركيب، ثم تنفجر منها على

تنفيذية وتقديرية على صعيد واحد. كما يتبع للواقف إمكان الرؤية دون نظر إلى مكان وقوفه، لأن كل مكان صالح للوقوف مادام محافظاً على الوسطية المادية أو المعنوية.

ومن ناحية أخرى، فإن المردود المعجمي يؤكد حيادية المصطلح بين الداخل والخارج؛ أي رؤية الخارج ساعة رؤية الداخل، ورؤية الداخل لحظة رؤية الخارج، وهو ما يختصر الثلاثية، التي لاحظناها في مصطلح التجربة، إلى ثنائية تجمع بين الداخل والخارج على صعيد الوعي الشعري، كما يضيف للرؤية طابعاً إدراكياً شمولياً.

ويكتسب المصطلح شرعية إضافية عندما يضم حقله الدلالي معنى «المعانة» التي تحتوى في أصل مادتها اللغوية على «المعانة»، يقول الكتاب الكريم: «ولو ترى إذ وقفوا على النار» (الأنعام ٢٧) «أى عاينوها لإدراك حقيقتها المولدة»^(١٣). يقول عبد العزيز المقالح في «وجه ص ن ع اء»:

أى وجه أحدث عنه ؟

لصنعاء وجهان ،

أربعة ،

ألف وجه

فصنعاء خادمة فى بلاد النجاشى

ومنسية فى سجون الرشيد

وضائعة فى بلاد كثيرة^(١٤).

هذه الدفقة الشعرية لا يمكن إنتاجها إلا بدخول دائرة

«الموقف» بتجلياتها المتعددة؛ حيث يتلاحم فيها الداخل والخارج تلاحماً يكاد يوحد بينهما، وهذا التلاحم شكل الوقوف في منطقة محايدة أتاحت رؤية مزدوجة لوجهي صنعاء في ماضيها البعيد والقريب، وفي تقلباتها عبر الزمن، وهذه التقلبات حولت الثنائية إلى رباعية، ثم تكاثرت الوجوه كثرة مفرطة، وبرغم هذه الكثرة لم يفلت من الشعرية وجه من الوجوه المتكاثرة التي تقيمتها صنعاء، وبرغم التلاحم بين الداخل والخارج، فإن الخارج لم يفقد استقلاله تماماً ليزوب في الداخل كما هو الأمر في التجربة الرومانتيكية، ومن ثم اتسعت الرؤية لإدراك التحولات المتباعدة، وتعاينها في لحظة إدراكية واحدة.

مستوى البناء الكلى، ويطول بنا الأمر لو حاولنا أن نطرح تحليلاً لها يكافئ شعريتها.

لكل هذا لم يعد مفهوم التجربة الذي شاع استخدامه في بداية الخمسينيات قادراً على مواجهة نص الحداثة، أو التعامل معه لكشف شعرته؛ لأن هذا النص ينفر تماماً من هذا الخليط الذي يتصادم أحياناً ويتوافق أحياناً أخرى.

وإذا كانت التجربة غير قادرة على مواجهة نص الحداثة، فإن هذا النص - من ناحية أخرى - لم يعد قادراً على التعامل معها على أنها مصدر إنتاج، لتقصيرها الشديد عن بلوغ مناطق الوعي والإدراك، وإذا بلغت، فإنها تحولها إلى كم من الانطباعية المفرطة. ومن ثم فإننا نطرح بعض البدائل التي تصلح - من وجهة نظرنا - للتعامل مع شعر الحداثة عموماً، ومنجزاته الأخيرة على وجه الخصوص.

(٣)

البديل الأول الذي نقدمه مصطلح «الموقف»، ونقول إنه مصطلح، لأنه كذلك عند العرفانيين، حتى إن النفرى اختار لتجلياته الصوفية مؤشراً إعلامياً بالغ الدلالة هو «المواقف»، بل إنه أدرك حقيقة الوجود في كونه «موقفاً». يقول النفرى في «موقف وراء المواقف»:

أوقفنى وراء المواقف وقال لى الكون موقف.

وقال لى: كل جزئية من الكون موقف^(١٥).

فإذا ذهبنا نستحضر المردود المعجمي للمصطلح، فإننا سوف نواجه بمعطيات دلالية تعطيها صلاحية التعامل مع شعرية الحداثة، ذلك أن دال «الموقف» يستدعى «الوسط» أو «المنتصف»، والوسطية، بوصفها موقفاً مكانياً، تسمح للمواقف برؤية تكاملية حيث يتمكن من إدراك «وجهي العملة» فى آن، أو بمعنى آخر فإن رؤية أحد الوجهين لاتمنع من رؤية الوجه الآخر كما هو المألوف فى الرؤية التى تنبثق عن الوسط وتنحاز إلى أحد الجانبين، فالرؤية الوسطية رؤية شمولية للواقع بكل خفاياه أو تنوعاته. وتزداد فاعلية المصطلح الإنتاجية إذا لاحظنا أن ابن منظور يقول عنه إنه «مكان الوقوف حيث كان - أى الوقوف - لا حيث كس»، وهو ما يجعل الرؤية

إن هذه الرؤية المزدوجة والموحدة، تحولت إلى نوع من المعاناة المتمتزة بالمعاناة التي دفعت إلى السياق بتساؤل أول لم تحضر له إجابة على نحو ما، لأن الشعرية لم تعد معنية بطرح الأجوبة، وإنما عنايتها الحقيقية منوطة بطرح الأسئلة.

وهذه الوسطية المتعددة الأوجه أو الجهات، عند المقالغ، استحالَت إلى ثنائية خالصة عند محمود درويش في «حالات وفواصل»: «هكذا قالت الشجرة المهمة»:

خارج الطقس

أو داخل الغابة الواسعة

وطنى

هل تحس العصفير أنى

لها

وطن... أو سفر

إننى أنتظر ... (١٥)

ثنائية الموقف هنا تتجلى في إدراك الوطن بين المطلق والمحدود، كما تتجلى في الاستقرار والرحيل، وهو ما يعطى الوطن بعدا داخليا وخارجيا معا، يبرز هذا الداخل صياغيا في حضور الذات المتكلمة متلاحمة مع الوطن «وطنى» «أنى» «أنى»، ثم مضمرة في الفعل «أنتظر»، ثم يتسلط هذا العمق الداخلى على الخارج المجسد فى الفضاء المطلق «الطقس»، والفضاء المحدود «الغابة»، كما يتسلط على الكائن الضعيف «العصفير» بإسقاطه أخيرا على ثنائية «الوطن - السفر» وهو تسلط يكاد يلغى فاعلية الحرف «أو»، ليصير الوطن سفرا ورحيلا أبديا، ويكاد يكون الموقف كله موقف «الاغتراب» الدائم.

وما كان من الممكن للشعرية أن تحقق كل هذه النواج إلا بوعى إبداعى، يسمح بالحركة الضدية بين الخارج والداخل، وهى حركة لا تعرف التوقف، ومن ثم انتهت الدفقة بصيغة تأجيلية، تصنع هذه النواج فى دائرة الانتظار: «إننى أنتظر». وتصل المعاناة إلى ذروتها عند سيف الرحبي فى «لعب»:

لم تكن جنباء ولا أبطالا

كنا أنفسنا

تلعب النرد مع النيازك

وأحيانا نصغى لنقيق الضفادع

فى ليل تحتضر بقاياها (١٦).

إن المعاناة فى هذه الدفقة تتعلق بثنائية وجودية تبدأ من «النفى والإثبات» لتبلغ «العدم والوجود» وبينهما تحاول الشعرية رؤية الحقيقة الأزلية لكيثونة الإنسان، وتفرد به حيث لا يكون إلا ذاته، وهى كيثونة تقع فى منطقة محايدة لتعائين طرفين متباعدين غاية البعد، ومتنافرين غاية التنافر: «الجبن - البطولة».

إن إنتاجية الموقف هى التى هيأت للشعرية إدراك وجهى التقابل السالب، وهو إدراك يدفع بهذا التقابل إلى الاتساع تقديريا ليستوعب كل تقابلات الوجود وليسلط عليها النفى، ليعود الإثبات مؤكدا حقيقة الوجود فى ذاته دون نظر إلى الطوارئ الهامشية من مثل الصعود إلى النيازك رمز المطلق الغائب، ثم النزول إلى الأرضى المحدود «الضفادع»، ليكون الطرفان موازيا دلاليا للثنائية الأولى «الجبن - البطولة»، وهى موازاة تقود الدفقة كلها إلى موقف يجمع بين المعاناة والمعاناة فى «الاحتضار» بوصفه الحقيقة الأزلية التى تجعل من كل الثنائيات السابقة نوعا من العبث التمهيدى انتظارا للموقف الحتمى الذى أطلت منه الشعرية على العالم فى «لعبه» الرمضى.

(٤)

وإذا كان نص الحداثة قد تقبل مصطلح الموقف بوصفه مركزا لإنتاج شعرية، فإن بعض نصوص الحداثة قد تأبت عليه، لأنها تفر من الثنائية عموما، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية، وهو ما يطرح علينا مصطلحا آخر يتكى على هذه الأحادية هو مصطلح «الحالة» الذى يختصر الثلاثية فى التجربة، والثنائية فى الموقف إلى أحادية خالصة، لأن «الحالة» تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقا، وبرغم كونها داخلية، فإنها لا تعرف الثبات، لأنها تعتمد التحولات أبدا دون أن تنتظر

«المجهول» و «الفراغ» و «اللاشيء» وهى ظواهر أغرق
الحدائيون فى توظيفها لإنتاج شعريتهم. يقول محيى الدين
اللاذقاني:

أنا الرجل الطويل القليل الكثير النحيل

شراة الخرج

قادم من حيث لا أدرى

ذاهب فى حيث لا أدرى

من كان حزينا فليتبعننى (١٨)

«الحالة» التى تدخل فيها الشعرية - فى هذا الاجتزاء -
حالة قائمة على الثبات والتغير معا، أو لنقل إنها حالة «الثبات
التغير»، لأنها تعتمد الجمع بين الضديتين التى لا يمكن أن
تجتمع إلا فى الداخل بكل إمكاناته فى تقبل هذه الظواهر
التي يرفضها المنطق الخارجى.

ومع تنامي الدفقة تلج «الحالة» دائرة «المجهول» فى
البدء والانتهاى، لتعلن صراحة عن عمق مخزون بكم هائل
من الحرارة والأسى. وهذا التكوين الضدى العجيب لا يمكن
استيعابه إلا فى إطار «الحالة» الداخلية التى لا تنتظر واردات
الخارج لتكتسب منها قدرتها على التشكيل والتلون والتغير
لأنها مخالفة لقانونها الوجودى.

إن أهمية «الحالة» تكمن فى ارتباطها «بالحال»، لأنه
يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى،
وفى هذا تتوافق «الحالة» مع «الموقف» فى إمكان الرؤية
الشمولية، فإذا كان الموقف ينتمى إلى الإطار المكاني، فإن
الحالة تنتمى إلى الإطار الزماني.

ويلاحظ أن الحالة لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا
بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك الحالة لتدرك
الماضى أحيانا وتستحضره برغم عدم قابليته للحضور
التنفيدى. كما تتحرك إلى الآتى وتستحضره أيضا برغم عدم
قابليته للحضور هو الآخر، بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك
إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد - فى كل ذلك -
نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين. يقول محمد عفيفى مطر
فى «الموت والدرويش»:

واردات الخارج، فهى لا تخضع للاحتلاب والاكتساب، فما
فى الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط، لا يحتاج
إلى محرك خارجى، لأنه طبيعة وجود الذات نفسها، فعندما
يقول محمد أبو سنة:

حلم تفتح فى قرارة موجة

أواه

هل هب النسيم على الشجر

قلبي.. إذا ذكر

الأحبة ينقطر

سحب ، وأوهام ، وأعشار

بلا جدوى تمر (١٧)

نلاحظ انفتاح الحلم مشحونا بكم هائل من الألم والحزن
الذى يغوص فى أعماق الداخل الذى لا يكاد يعرف طريق
الخارج إلا فى صدى ذلك الصوت المسارح «أواه»، وحتى
«هبوب النسيم على الشجر» الذى ينتمى إلى الخارج، يتم
محاصرته فى دائرة «السؤال» «هل» الذى ينشأ أكثر مما
يثبت، وكأن الدفقة الشعرية تسمى لإلغاء الخارج نهيدا
لارتدادها الداخلى المتمثل فى عملية «التذكر» التى لا تعرف
لها منطقة تخل فيها سوى «القلب». ومع تجلى «الحالة»
فى «الانفطار» الذى ينشأ بالتمزق الداخلى الرهيب والذى
يقود الشعرية إلى ضياع لانهاى.

إن «الحالة» هنا لم تكن فى حياحة إلى مبررات
خارجية، بل إن حضور الخارج قد يقضى عليها، أو يضعف
من فاعليتها فى أقل الاحتمالات، فهى تبدأ من الداخل
وتنتهى فيه.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لا يستلزم صفة بعينها،
فكل ما فى الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات
صالح للدخول فى الحالة، لأنها قائمة على التغير الذى يلغى
سابقه أحيانا، وقد يتعايش معه أحيانا أخرى. ومن هنا يكون
للمصطلح قدرة تقبل «المتناقضات» الصادرة من المحل
الواحد، وإعطاء المحال بعدا وجوديا، والتعامل الواعى مع

يتخلص من شرنقة العهن
فامسح بنديل النور
لزوجة عرق النار
ارتحن على ترجيع اللحن
فالآن ستطربكن
عذوبة ترتيلي
وأنا أبتدئ رحيلي (٢٠)

«الحالة»، هنا، تجمع بين ضدين على صعيد واحد: «التدمير والتكوين» حالة التسامي من الجسد إلى المجرد، والتعالى من المحدود إلى المطلق، فبين الروح والجسد تعيش الشعيرة حالة انكشاف داخلي وخارجي رفعت الحجب المادية، ورفعت قانون الوجود عندما أوقعت الروح فى قانون المادة «اللون»، ثم حاولت دفعها للخلاص منه، وعندما دفعت الجسد للخلاص من قانون وجوده الزماني والمكاني «شرنقة العهن».

إن هذا الخلاص المزدوج يقود الشعيرة إلى «حالة» جديدة من النشوة المصاحبة لعملية الرحيل الداخلى فى الماضى والآتى على سواء، فالتغير الملازم لثنائية الروح والجسد، كان إرهابا بتكوين جديد يسعى إلى الخلاص من أدران الواقع فى عملية الرحيل.

إن الحدود المعرفية «للحالة» على مستوى الإدراك النظرى، أو الإجراء التطبيقي تكاد تلغى مجموع القلبيات التى تفرضها التجربة؛ لأن الحالة مكون داخلى يولد رؤيا خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع يسعى للدخول فى هذه «الحالة» عندما يخلص لباطنه، ويتخلص من كثافة الواقع المعيش، وربما وجدنا فى موروثنا النقدي ما يؤكد سعى الإبداع إلى دخول «الحالة» عن وعى بفاعليتها الإنتاجية، فقد

قيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟
قال: أطوف فى الرباع المحلية، والرياض المعشبة،
فيسهل على أرضه، ويسرع إلى أحسنه...

أنصت - إذن - لدماك تنزف من فتوق الذاكرة
أبناؤك التفوا - وهم ذبح سينضج فى وقته -
فاجدل منادمة من الدم والكلام
هل ثم شئ كائن إلا نزيل الذاكرة
ومسابح الدم والكلام !! (١٩)

يلاحظ - فى هذه الدفقة - تفجر المعنى من فعل الأمر «أنصت» الذى يتعلق - بحكم صيغته - بلحظة الحضور المباشرة، لكنه يجاوز هذه المنطقة الزمنية ليشترجى إلى الزمن الماضى بالجاء إلى «فتح الذاكرة»، أو لنقل إنه يمزقها ليتدفق منها مخزون دموى رهيب مشحون بانجراح الماضى واكتنازه بالدمامة، ثم يرتد ذلك الماضى مرة أخرى إلى لحظة الحضور المضنية فى «التفاف الأبناء»، حيث يتحرك الزمان معاً إلى الزمن الآتى، زمن التدمير الفعلى أو المنتظر فى جملة الحال «وهم ذبح سينضج فى وقته»، فالوظيفة النحوية - هنا - تشتبك بالناتج الدلالى اشتباك تلاحم كامل، ثم تستعيد الصياغة لحظة الحضور الممتدة تراجعا إلى الماضى مرة أخرى فى «نزيل الذاكرة»، حيث يستحيل الداخل إلى حركة دائمة لا تعرف الاستقرار؛ لأنها حركة تسبح فى خليط تدميرى مصطبغ بالدماء.

إن «الحالة» هنا يتردد زمنها بين «الحاضر والماضى» و«الحاضر والآتى» ثم «الحاضر والماضى»، ثم تستعيد الحالة زمن الحضور المطلق فى السطر الأخير ليمثل مركز الثقل الإنتاجى توافقاً مع مطلع الدفقة.

وربما كانت أخطر تجليات المصطلح فى أن ابن منظور يجعله مساوياً «لكينونة الوجود فى ذاته»، والكينونة - بطبيعتها - لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا، لأنها فى حالة تغير دائمة، ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتصاصا وإخراجا. يقول حسن طلب:

هذى روحى:

تتملص من دائرة اللون

وهذا جسدى

وإذا كانت الرؤية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن
المشاهدة تتعلق بالحقائق الأولى؛ ولذلك يقول الجرجاني في
التعريفات:

الشاهد: ما كان حاضرا في القلب، وغلب ذكره،
أو ما أثر في القلب وضبط صورة المشهد،
وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود:
رؤية الحق بالحق (٢٢).

يقول الكتاب الكريم ردا على كفار العرب في ادعائهم
أن الملائكة إناث «أشهدوا خلقهم سكتب شهادتهم
ويسئلون» (الزخرف ١٩)، أى: هل عاينوا حقيقة خلقهم؟

إن بلوغ الإبداع مرحلة «المشاهدة» بدخول دائرة
«المقام» لا يتحقق إلا بتجرد كامل، وتأمل باطنى يهمل الرؤية
الخارجية، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا
الإهمال المقصود يقود الإبداع إلى التعامل مع «المادة الخام»
للحقيقة.

وإذا كانت الرؤية تعنى موقف الإبداع من العالم، فإن
المشاهدة تعنى الالتحام بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك
ذاتا وموضوعا؛ لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديد يقوم
على الأحادية التى أوضحنها فى الحديث عن مصطلح
الحالة، وإن كان المقام أوغل فى الأحادية. يقول محمد بنيس
فى «حضرة»:

قلق سيد
والظلال ارتمت
هجرة
تترسخ فى سلسيل الكلام
هو ذا الطفل يفجأه
سره
وحده
يتهجدى الظلال القديمة
يسلم حضرته لمشيتها
وينام (٢٣)

إن حركة المعنى فى الدفقة تتفجر من دال داخلى هو
«القلق» الذى يشكل حالة دائمة، وهذه الديمومة حولت

وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤبد فصيدة صنعها
ليلا، يشعل سراجا، ويعتزل، وربما علا السطح
وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخلوة
بنفسه... وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه
صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا
وحده فى شعاب الحبال، ويطون الأودية،
والأماكن الخربة الحالية، فيسعطيه الكلام
قياده (٢١).

وبالطبع، لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء
تناول الرباع المحلية، أو الرياض المعشبية، أو تناول الليل
والوحدة، أو تناول الجبال ويطون الأودية والأماكن الخربة،
وإنما كل ذلك يمثل محاولة التخلص من الخارج فى
أشكاله الزمانية والمكانية، حتى تكون السيادة للحالة الداخلية
فى إنتاج الشعرية.

(٥)

ويرتبط مصطلح «الحالة» بمصطلح عرفانى مفرق فى
عرفانيته هو مصطلح «المقام» ارتباطا المقدمة بالنتيجة؛ لأن
دوام «الحال» أو «الحالة» يشول بها إلى الدخول فى منزلة
«المقام»، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح أنه يحول «الرؤية» إلى
«المشاهدة»؛ لأن الرؤية بحكم مردودها الوضعى والفنى
صالحة للدخول فى حيز «التجربة»، لأنها يمكن أن تكون
بالعين أحيانا، وبالقلب أحيانا أخرى، نم إنها تعتمد على
التكرار والاستيعاب؛ لأنها تسعى إلى «الإدراك»، سواء أكان
هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن «الرؤيا» - عموما -
تخوض ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، برغم ذلك يعتبرونها
أدنى درجات الكشف لاحتياجها إلى التكرار من ناحية،
ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة
على الخارج أم رؤيا حلمية، ومن ثم تجاوزوها إلى
«المشاهدة».

الدائم، إلى «التجدد» الذى يتنامى أحيانا، ويتراجع أحيانا أخرى، لكنه يحتفظ لنفسه بحق السكنى الداخلية المتحركة. يقول محمد مهران السيد فى «صخب الخصام»:

بعضى يموت
والبعض منكفى صموت
أى الظنون تشيلنى
وتحطنى
وتزف بشرها إلى النبض الخفوت
صدأ مقيت
كالنمل يسرى فى النخاع ويستमित
والعنكبوت
يمضى يشرنق ما تبقى فى حنايا الروح
من أثر السكوت (٢٥).

إن دخول الدفقة دائرة المقام يعتمد التمزق الداخلى «بعضى يموت»، لكنه تمزق يتهيا - تقديريا - للتلاؤم بين «البعض الميت» و «البعض الصامت»، وتتدخل «الظنون» بوصفها ممثلة البعد ذهنى «للمقام»، حيث يتجه النص للتسامى إلى الفوقية «تشيلنى»، ثم النزول إلى التحتية «تحطنى»، فى حركة متجددة ومتابعة لمواجهة فاعلية «الموت والصمت»، لكن «الصدأ» يتدخل - بدوره - لإلغاء فاعلية هذه الحركة المزدوجة، حيث تلجأ «الروح» إلى «شرنقة الصمت» العاجز عن مواجهة الحقيقة الوجودية التى نمت مشاهدتها.

(٦)

إن توجه الشعيرة إلى المواقف والأحوال والمقامات لاينفى أنها كانت تتوجه أحيانا إلى التعامل مع «اللحظة» المحدودة بزمن سريع يساوى قدر نظرة العين، حيث تتحول «اللحظة» إلى نوع من «الملاحظة» (٢٦).

يقول باشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن فى «اللحظة» بوصفها وجودا بين عديمين، عدم الماضى، وعدم الآتى، ومجموع «اللحظات» هو الذى ينتج الديمومة بتجددها المستمر، دون أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضى، أو استمرار الحاضر.

الحالة إلى «المقام»، حيث تنكشف الحقائق الأول، وتسلب المشاهدة عليها داخليا، برغم ما توهمه الصياغة من تعاملها مع مفردات خارجية، فـ «الظلال» تقدم الوجود الوهمى أو الخادع، و «الهجرة» تشير إلى الانسلاخ عن المادى، و «الطفل» يستحضر «البراءة الأولى» أو «الصفحة البيضاء للوجود» و «السرى» مؤشر السلطة الفوقية فى التحامها التنفيذى بالإنتاجية السفلية، وهو التحام يمهّد لقراءة الحقيقة عندما تلتحم بالزمن القديم لمشاهدة البدايات التى يمكن أن توقف حالة القلق، أو تلغيها تماما.

وإذا كان محمد بنيس قد دخل المقام فى حالة «القلق» الوجودى، فإن قاسم حداد يدخله من حالة «التحول» الحضورى، يقول فى «تراث الليل»:

أنا الحطب الذى للنار
كل سقيفة وشم على جسدى
يدى فى زعفران الليل
يا وجعا تراثيا
أنا الحطب الذى مثل الرماد الكامن
المرصود (٢٤)

فبين «الحطب» - فى السطر الأول - الذى يتهيا لعملية التحول الجوهرى بالدخول فى دائرة «النار» وبين «الرماد» الذى استحال إليه ذلك الحطب - فى السطر الأخير - مساحة واسعة لهذا التحول الموازى لتحولات الوجود عامة، وتحولات الذات خاصة؛ حيث أصبحت هذه الذات نسخا للوجود، أو انعكاسا رمزيا له، لكنه انعكاس مشحون بالألم القديم، ألم الميلاد الذى لم يتوقف بلوغا للحظة الحضور «أنا الحطب».

فالمشاهدة قد تفجرت من منطقة الحاضر، ثم أخذت طبيعة تراجعية للإمساك بالمادة الأولية، ثم ارتدت إلى منطقة الحاضر المهيأة لاستقبال الآتى «المرصود»، فالمقام هنا مقام معقد نتيجة للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.

ويتدخل «المقام» أحيانا، لإنتاج حالة داخلية تعتمد التمزق والانفصام، مع نقل الحالة من طبيعة الاستمرار

وإذا كان سويلم قد اعتمد «اللحظة» في إنتاج شعرية، فإن سعدى يوسف يعتمد «اللحظات» في متابعتها المسلط على الواقع التنفيذي، يقول في «تربية»:

أبدات، إذن، تشرب قهوتك الأولى
فى أولى ساعات الفجر...

فى الساعة ٣

مثلا ؟

أبدات تخبئ أوراقك

عن صحف تعرفها

وعيون لا تعرفها

عن أحببت طويلا...

مثلا ؟

أبدات تغير عادات كى تعتاد سواها :

ألا تحلق يوميا

ألا تكوى قمصانك

ألا ترفع مسمعة الهاتف حين يرن

مثلا ؟ (٢٨)

إن شعرية الدقة تتعامل مع مجموعة لحظات منفردة، تستخلص منها فاعليتها التداولية، لتعود وتصوغها فى إطار كلى يشكل لحظة ممتدة تمزج فيها بين الزمانى والمكانى، والمعتاد وغير المعتاد، فهناك لحظة «الفجر» المحددة فى الثالثة، وهناك لحظة «تخبئة الأوراق»، ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومى «الحلق»، «كى القمصان»، «رفع سماعة الهاتف»، وهذه اللحظات التى تتبدى منفصلة فى السطح، تعود - فى العمق - لشكل موقفا حياتيا مزدحما بالقلق والتوتر، حيث الصدام الحتمى بين المحدود وغير المحدود، بين المقيّد والمطلق، وهو ما تشعله صيغة التساؤل المسيطرة على الدقة كلها.

وربما كان الركود الذى يتجلى فى الواقع وراء هذا التمزق الزمنى إلى لحظات، لأن هذا الركود لم يعد يسمح للإبداع بأن ينتج شعرية ممتدة أو طويلة تعتمد التلاحم لا الانقطاع، فهل يمكن القول بأن الشعرية فى سبيلها لتعود إلى «وحدة البيت» التراثية؟ وبرغم ما قلناه عن اللحظة من

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته للعالم يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلا فى «اللحظة» المفردة، كأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه وما يلحقه، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يشد الرؤية إليه، ويجذبها نحوه، والرؤية - بدورها - تسعى إلى تجميد لحظة الحضور وقطعها عما سبقها، وما يمكن أن يلحقها، وفى هذه الحالة تتمكن من استيعاب «اللحظة» بكل مكوناتها المأساوية أو غير المأساوية، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئى والاستيعاب الشمولى أن تكتمل، حيث تكون «اللحظة» منطقة الإدراك الفعلى للواقع المحدود المباشر، وتكون «اللحظات» منطقة الإدراك الكلى للعالم الداخلى والخارجى على حد سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبدا، يقول أحمد سويلم فى «الفراشة»:

أمتطى صهوة النار حين أحدثكم

أصداقنا

وأراكم بزوايا من زوايا النظر

حين تنبش أظفاركم رحم السر

تنزعون جنينا ..

ملامحه من ملامحك أيها الأصداق (٢٧).

تتجلى اللحظة - فى هذه الدفقة - على عدة مستويات، المستوى الأول: تتجسد فى مساحة مكانية «صهورة»، إذ إنها بارتفاعها ومحدوديتها تسمح برؤية محدودة أيضا، وبخاصة أنها سرعان ما تذوب بالتضايقات إلى «النار»، لأن هذا التضايقات يعوق عملية الاستقرار وامتداد الرؤية.

المستوى الثانى: تأتى «اللحظة» فى صيغة مباشرة «زاوية النظر»، وهى زاوية تحاصر «الرؤية»، «أراكم» فى أضيق مساحة زمنية ممكنة، ثم يأتى المستوى الثالث فى «حين» الذى ينتج الزمن المحدود أحيانا، وغير المحدود أحيانا أخرى.

إن مجموع هذه المستويات - برغم محدوديتها - هيات للشعرية نوعا من الرؤية المزدوجة التى تتسلط على اللحظة الخاطفة لترصد السطح والعمق لتعلن عن وقوع العالم فى دائرة «التشابه» الذى يولد فاعلية تدميرية عميقة، دون النظر إلى ما يسبق لحظة التدمير التوالدية أو ما يلحقها.

تعلو به إلى آفاق جمالية إبداعية، فهناك اللحظة المسطرة على البحر لتنتقله إلى مؤشر حيادي «رماديا»، ثم من الحياد تتوالى اللحظات راصدة حركة الواقع العينية الجامعة «للترايات» و«الجندى المجهول» و«الشتائم» و«الناعمة»، و«الضحك» و«السعال»، فهو رصد للاستقبال المهيئ للتقبل في لحظة بعينها، قد تسبقها أو تلحقها لحظة تقبل كامل، لكن هذا لا يتدخل في إنتاج الشعرية الحاضرة.

ومع الهوس بالتداولي والحياتي في إطار اللحظة أو اللحظات، نلاحظ انغماس الشعرية الأخيرة في فضاء الجسد وتحولاته الداخلية والخارجية، لكن هذا التحول كان - أحيانا - يأخذ طريقه إلى منطقة العرفانية ليستحيل إلى مؤشر على الفاني، كما يأخذ طريقه - أحيانا أخرى - إلى التداولي المبثذل، وفي هذا وذاك فإن الشعرية تعمل على مزجه بالمرورث الأسطوري والشعبي، وشحنه بالإسقاطات الجنسية في جرأة لا تقل عن جرأة الشعرية العباسية في كثير من إبداعاتها.

يقول محمد الحمامصي:

أنشى يتوق لهولها جسدي ،

فينزل في شواردها ويسعى بين نهديها

يعلق قلبه جبلا من العشق المعز بها ،

يفك جراحه كي تصعد الآلام تسبقه إلي أنفاسها،

متشابك وهج العصارة

والتزاوج حادة قطرات بهجته على جسدين،

أشهد بانفلات الوقت من زمن احتدامهما، (٢٢)

إن الشعرية، هنا، تقتنص اللحظة الجسدية في تفاعلاتها الشبقية محاولة أن ترتفع بها إلى أفق من الرغبة «الناعمة المحتدمة». وتصادم هاتين الصفتين يتوافق مع تصادم الصياغة ذاتها «يتوق - لهولها»، ولا يخفف من هذا الصدام ولوج الشعرية إلى «جبل العشق»، بل إن الصدام يتنامى ليدخل دائرة الشبقية مباشرة في «تزاوج الجسدين» و«قطرات البهجة»، فالدفقة في صمودها ونزولها تحافظ على ربط الجسد بالشبقية المتفجرة من الذكورة والأنوثة على حد سواء.

جزئية أو محدودة، فإنها تمثل الزمن البقيني لوعي الإبداع بنفسه، لأن هذا الوعي ميت مع الماضي، ومعدوم مع الآتي - كما سبق أن أوضحنا -، فاللحظة الماضية هي الموت نفسه - كما يقول كامل - لاحتوائها على عوالم زالت، وسماوات انمحت، والمجهول الخفيف نفسه في ظلمات المستقبل الذي يفتح على عوالم لم تنشأ بعد (٢٩).

إن اللحظة بطابعها الحضورى المغرق في الحياتية، تحمل قدرا هائلا من القوة والبداية الإيجابية، حتى ولو تسلطت على ذرات واقعية لا تحمل شيئا من هذه القوة أو الإيجابية، بل ربما كانت شيئا بلا قيمة أصلا، وذلك أن اللحظة تسكن الحاضر دون نظر إلى مكوناته، وإحساس الحضور هو إحساس الحياة ذاتها، فبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول روبنل أيضا (٣٠)، ومن ثم يؤثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذي يواجهه عن قصد أو بغير قصد بوصفه اللحظة التي تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد. يقول فريد أبو سعدة:

في السادسة

يكون البحر رماديا

محتارا بين الفضة

وأكاسيد الفضة

هذى أول «ترايات» الرمل

تحبى الجندى المجهول وتمضى

تنتنى كالديدان

وكان «الكسارى» يتم الإفطار على المقهى

ويوزع فى الصحاب شتائمه الناعمة

ويضحك

حتى ينهض فيه سعال الصبح (٣١)

إن اللحظة، هنا، ملازمة للهوس اليومي الذى أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء الحداثة، وقد دفعهم هذا الهوس إلى مناطق قد تكون مليئة بالقبح: «الشتائم» و«السعال» و«الديدان»، وقد تبعد عن هذه المناطق دون أن تبلغ الجمالية: «أكاسيد الفضة» «ترايات» «الكسارى» «المقهى»، وهذا وذاك لا يكاد يمثل بعداً إيجابياً فى رؤية الواقع، لكن الشعرية

والرومانتيكية والواقعية. لكن شعرية الحداثة بكل أطرها المفارقة استدعت تجاوز التجربة تبعا لاعتمادها «الرؤية» أحيانا، و«المشاهدة» أحيانا أخرى، وانحصارها في «اللحظة» أحيانا ثالثة.

إن تجاوز الشعرية مفهوم التجربة قد فتح النص على عوالم داخلية وخارجية ما كان يعطيها عناية، أو لنقل إن اهتمامها بها كان عابرا أو محدودا، فلاشك أن شعراء الجيل الأول من الحداثة كانت لهم مغامراتهم العرفانية، وكانت لهم لحظاتهم التي يفرسون فيها باليومي المزدهم بالتفاصيل الحياتية، وقد أنتجوا ذلك في لغة تداولية تقترب من لغة الشارع والمقهى، لكن ذلك لم يمثل حركة إبداعية متكاملة أو ممتدة، وإنما كان بمثابة تنويعات فرعية أو هامشية سرعان ما كانت تتوقف لالتقاط الشعرى في الموضوع واللغة على السواء.

إن الجيل الأول إذا كان قد وظف البعد الصوفي، فإنه كان بوصفه أداة. أما في المرحلة الأخيرة، فإن هذا البعد أصبح مستهدفا إنتاجيا في ذاته، حيث توازت الشعرية مع العرفانية بكل عمقها الباطني، وبكل سطوحها المفارقة لقانون الوجود، وهو ما حول الطبيعة الإدراكية للشعرية من رؤيا العالم إلى مشاهدته، وهي مشاهدة كانت تتجاوز السطوح، وتجرد الظواهر لتلحظ فيها نوعا من «الخواء»، ومن هنا كان يتبدى النص أحيانا كأنه مفرغ من المعنى، بينما هو في الحقيقة مزدحم به، لكن سرعة الحركة توهم أحيانا بعدم الحركة، أو توقفها في نقطة لا تفارقها.

لقد كانت الشعرية تبرص بالمعنى لتحوله إلى نوع من التحليق الإشرافي، أو تنزل به إلى الحياني، وقد حققت في ذلك بعض الإنجازات، وهي مازالت تبرص بالشكل لتمارس فيه مغامراتها، وهو ما انتهى بهذه المغامرات إلى «قصيدة النشر». صحيح أن هذا النوع الإبداعي كان حاضرا في مسار الشعرية العربية على نحو من الأنحاء، ولكنه لم يستفص كما استفاد في الشعرية الأخيرة، وبخاصة مع الثمانينيين والتسعينيين.

إن شعرية الجسد قد تغاير من ثنائية الأعلى والأسفل، حيث تربط العلو بالمطلق المقدس، والنزول بالجسدية المفككة المفرطة الحسية. يقول أمجد ناصر في «مقاطع من سورة الجسد»:

سيكون لهم النحل
المنجس من رحيق الإبط
ستكون لهم استدارة النهد
وحفيف الأصابع ...
ولن يحلموا بأشياء أخرى
في هذا الحضور
سيقروون آيا من الكتاب
ويميلون برؤوسهم إلى الخلف (٢٢).

إن الدفقة - هنا - نفوس في اللحظة الجسدية بكل مفرداتها لتحاول نقلها إلى اللحظة الآنية من حيث التحقق، وإن احتفظت بها في لحظة الحضور من حيث التأمل والإدراك. لكن يلاحظ أن الإدراك يعتمد على غياب من يعيشون بالجسد وينتظرونه في مؤشرات النفسية «الإبط» «النهد»، ويقدمون أداة التعامل معه «الأصابع» بوصفها المهد المثير، ثم تنطفئ هذه الطاقة الجسدية السفلية عندما تسعى الشعرية إلى دائرة الأعلى «قراءة أي الكتاب». وهنا يميل - الذين سبق غيابهم - برؤوسهم إلى الخلف في حركة محايدة لا تعني رفضا أو قبولا، وإنما تعلن عن انتظار اللحظة حضورية أخرى يتوحد فيها الأعلى بالأسفل ليسموا به عن ماديته.

(٧)

إن ما عرضناه من تحول الشعرية عن التجربة إلى المواقف والأحوال والمقامات، ثم دحولها إلى دائرة اللحظة، يمثل خصوبة في هذه الشعرية، لأنها لا تعرف الركود أو التوقف، إن هذا التحول لا يعنى نفيا للتجربة، بل هي قد مارست فاعليتها في مرحلة أو مراحل زمنية بعينها، ومازالت تمارسها مع بعض الإبداعات الحاضرة التي حافظت على قدر كبير من خصوصية الشعرية في المرحلة الكلاسيكية

يمكن تقبله إلا في إطار المواقف والأحوال والمقامات التي عرضنا لها.

إن اتخاذ الشعرية هذه الدوائر مراكز إنتاج للنص يطرح علينا مداخل إضافية لقراءة هذا النص، فهناك النص المكتوب، والنص الذي يكتب نفسه، والنص القارئ، والنص المقروء، ونص الشارع والمقهى، وهو ما نرجو أن نفرغ له في دراسة أخرى.

إن شعرية الحدائث - على هذا النحو - كانت متحركة زمانا ومكانا في كل الاتجاهات المتقابلة، فلم يعد لها منطق يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن الشعرية استعالت إلى سؤال دائم لا يعرف طريقا إلى أية إجابة، وهو ما يجعل النص سابحا في فضاء معتم؛ لأنه يؤثر الظلمة وينفر من الإضاءة، والعتمة تؤثر البواطن أكثر من السطوح، وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الإنتاجية التي توافقه، وذلك كله لا

الهوامش:

- (١) فاروق شوشة: وقت لاقتناص الوقت، غرب للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٩٦، ص ٤٣، ٤٤.
- (٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى - الخانجي بالقاهرة ط ٣ سنة ١٩٧٩، ص ١٢٦.
- (٣) حسن فتح الباب: سلة من المحار، الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٥، ص ٥١.
- (٤) عبد الحليم الحفني: الموسوعة الصوفية، دار الرشاد - سنة ١٩٩٢، ص ١٣٠.
- (٥) أحمد الشهاوي: أحوال العاشق، الدار المصرية اللبنانية - سنة ١٩٩٦، ص ٦٧.
- (٦) فاروق جويعة: ويبقى الحب، دار غرب للطباعة - سنة ١٩٧٧، ص ٣٥.
- (٧) محمد أحمد المزب: الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٥، ص ٥٨١.
- (٨) انظر: أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت ط ٢، سنة ١٩٧٨: ٢٧٨.
- (٩) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء - تحقيق: محمد الجيب بن الخرجة - دار الغرب الإسلامي، ط ٣، سنة ١٩٨٦، ص ١١.
- (١٠) حسن عبد الله القرشي: أطراف من رماد الغربة - دار الشروق، سنة ١٩٩٠، ص ٢٥.
- (١١) أحمد عبد المطلب حجازي: أشجار الأسمنت - مركز الأهرام للترجمة والنشر، سنة ١٩٨٩، ص ٦، ٧.
- (١٢) النفري: المواقف والمخاطبات - تحقيق: آرثر أربوي - تقديم: عبد القادر محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥، ص ١٢٦.
- (١٣) انظر: لسان العرب لابن منظور - طبعة دار المعارف - مادة: وقف.
- (١٤) عبد العزيز المقالح: هوامش يمانية - عبد العزيز المقالح - دار العودة - بيروت، سنة ١٩٧٧، ص ٥٧٠.
- (١٥) محمود درويش: أعراس - دار العودة - بيروت ط ١٢، سنة ١٩٨٧: ٦٤٥.
- (١٦) سيف الرحبي: رجل من الربع الخالي - دار الجديد، سنة ١٩٩٣: ٢٥.
- (١٧) محمد إبراهيم أبو سنة: وقصات نيلية - مكتبة غرب، سنة ١٩٩٣، ص ٢٢.
- (١٨) محي الدين اللاذقاني: من كان حزينا فليتبني - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٤، ص ٢٠.
- (١٩) محمد عفيفي مطر: احتفاليات الموهب الموحشة، سبأ للنشر، سنة ١٩٩٤، ص ٤٤.
- (٢٠) حسن طلب: أزل النار في أبد النور - التديم للصحافة والنشر، سنة ١٩٨٨، ص ٧١، ٧٠.
- (٢١) ابن رشيقي: العمدة - مطبعة أمين هندية بمصر، سنة ١٩٢٥، ص ١/ ١٣٨.
- (٢٢) الجرجاني: انظر: التعريفات - ضبطه محمد بن عبد الحكيم - دار الكتاب المصري اللبناني، سنة ١٩٩١، ص ١٤١، ١٤٢، ٢٧٦.
- (٢٣) محمد بنيس: هبة الفراغ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، سنة ١٩٩٢، ص ١٨.
- (٢٤) قاسم حداد: يمشي مخفوقا بالسوعلول - رياض الريس للكتاب - لندن، ٢٢.
- (٢٥) محمد مهران السيد: تعب الشموع - الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩٦، ص ٤٠.

- (٢٦) انظر: لسان العرب - مادة لحظ.
- (٢٧) أحمد سريلم: الزمان المعصى - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٥، ص ١٢.
- (٢٨) سعدى يوسف: جنة المنسيات - دار الجديد - بيروت، سنة ١٩٩٣، ص ٢٦.
- (٢٩) انظر: بشارة: حدى اللحظة - تعريب رضا عزور وعبد العزيز زمزم - آفاق عربية - بغداد سنة ١٩٨٦، ص ٢٠.
- (٣٠) السابق، ص ٢٥.
- (٣١) فريد أبو سمدة: الغزالة تقفز في النار - كتاب الغد، سنة ١٩٩٠، ص ٦٦، ٦٧.
- (٣٢) محمد أحمد الحمامسى: الجسد والحلم - الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٢، ص ٢٠.
- (٣٣) أمجد ناصر: أثر العابر - دار شرقيات، سنة ١٩٩٥، ص ٦٨.



تأنيث القصيدة

قصيدة التفعيلة بوصفها علامة

على الأنثوية الشعرية

عبدالله محمد الغدامي*

- ١ -

ولكن موضوعنا هنا هو فى طرح الأسئلة حول هذه

الجماعة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أفصص نازك المرأة الأنثى التى حطمت أهم رموز

الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذى لم تنبيه إليه ولم نقف عنده ولم

نطرحه عني أنفسنا^(١). فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى

فى المعتاد الثقافى مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجرىء

ضد عمود الفحولة...؟

- ٢ -

الشعر شيطان ذكر - كما يقول أبو النجم العجلي - وهو

جميل بازل - كما يقول الفرزدق -^(٢)، والجميل البازل هو

الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول.

والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هى مقام الرجال

لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري

الحديث قد تم على يد امرأة.

ففى عام ١٩٤٧ وقعت الكوليرا فى مصر، وهناك فى

بغداد وقعت «كوليرا» أخرى.

إحدهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة

ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة فى تاريخها وتاريخ ما أعقبها من

نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة «الكوليرا»^(٣) لسنازك

الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذى أصاب مصر عام

١٩٤٧. ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر

الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث^(٤).

* كلية الآداب، جامعة الملك سعود - الرياض.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة؛ بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فعل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول^(٦).

(ب) كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسبها المذكور لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة «الكوليرا» ليست قصيدة حرة وأنها - فحسب - نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين^(٧)، مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول، وتخديداً بدر شاكر السياب، وسيجرى طرد المرأة عن هذا الشرف المذكور.

(ج) وتأتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» ليست سوى تعبير عروضي، وهذا أمر لا يعاب به، والأهم هو التفسير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر «الكوليرا»؛ أي في عام ١٩٤٨ في قصائد مثل «في السرق القديم» للسياب و«الخيوط المشدود لشجرة السرو» و«الأفغوان» لنازك^(٨).

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحبيد مفعوله، ونقله من فعل التكسير الحسى لعمود الشعر المتمثل بقصيدة «الكوليرا» إلى التفسير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ورمزيته.

إنها محاولة لمدارة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتسخر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهرين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا، لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال، وهي تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أية مزية أو فضل على سابقينهم؛ لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً، منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالحمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور، والشيطان لا يحل إلا للفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا، صارت العنصرية الإبداعية تسمى «فحولة» وليس في الإبداع «أنوثة»، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أولويتها لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء^(٩) وهو مثال واحد يتسم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافي الذي ينبغي على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام ١٩٤٧.

ومن هنا، فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشئ العادي وليس بالشئ الطبيعي - إن فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعطى المنطقي.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً، وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالي:

(أ) كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراستات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية ويتفقون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة «الكوليرا» لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكور، ويسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

ولربما أنها كانت تعي أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول بأنها ليست سوى شاعرة تسمى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول في مساهم التطويرى. وهذه لعبة - لاشك - أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمى بها، وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مى زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها:

أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنون أن النساء يتأمرن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم.. إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون^(٩٠).

هذا قناع ثقافى وقائى تستعمله المرأة كى تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدترعت بهذا الوقاء كى تتمكن من حماية مشروعاتها من غلبة فحولة مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فى، ولو كان ذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية فى حدود الشرط الفنى لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنشويًا من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد - أولاً - إلى تهشيم العمود الشعرى، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها، فأخذت نصف بحور الشعر، والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا، فإن نازك لم تطمع فيما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هى الرجز والكامل والرميل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى.

وفى هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

(د) ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والشقافة الذكورية، فلمب لعبة متمادية فى دهائها فراح يعطى نازك الملائكة الحق فى الشاعرية، ولكنه ينكر عليها تجرؤاها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرعها تقريباً لاذعاً على كل رأى رآته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها: «مالك ومال شغل الرجاجيل»^(٩١).

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحول من أن تكون منظره وناقده وصاحبة رأى وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهى تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكرى بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذى هو علمى فى ظاهره، ولكنه فى جوهريه ليس سوى خطاب فحولى، استنفض ذاته وحكحك أدواته وأسنة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

- ٣ -

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة؟

فى ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضى تجريبى، هذا ما يبدو على سطح قصيدة «الكوليرا» المنشورة فى أواخر عام ١٩٤٧.

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحى التجريبى وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضى والفنى الخالص، وكان المسألة مسألة تجديد أدبى شعري لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفنى الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافى، الذى هو نسق ذكورى، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكر وخضوعها لذهنيته.

عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأنيث بعد أن اعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا، واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية؛ لأنها امرأة تصدت للعمود وترلت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهي والجهر بالرأى والجرأة في المواجهة، وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

- ٤ -

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام ٤٧ و ٤٨، وظهرت معها حيرة ثقافية حرجية حول تسمية هذه الوليدة الشاذة. فهي مولود مؤنث ولاشك، غير أن الثقافة لما تنزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت المسميات كلها مذكورة.

وها هي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها «الشعر الحر»^(١٣)، دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكورة. وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر، وقد أشرت إلى ذلك في كتابي عن (المرأة واللغة) (ص ٢٠).

ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجيدة بأنها شعر الشطر الواحد، كأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهشم في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين في تكوينهما الثابت الذي لا يقبل الزيادة أو التقلص، على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص^(١٤).

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى «حركة الشعر الجديد» على هذا النوع الشعري^(١٥).

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث نجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكورة، فالنويهي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة، من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص. كثنان الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمدها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والتقص وقدرته على «النزف» دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة؛ فهي بحور تقبل الزيادة والتقص والتمدد والتقلص والتكرار عبر التصرف بالتمغيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقرية؛ فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والمليونة والخفة.

أما البحور الأخرى، كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً راسخاً لا يتزعزع ولا يتنمخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكورة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فانقصيدة الحديثة تأتي التذكر وهي في صدد التأنيث.

ومن حاولوا ذلك السياب وأديس وقبلهما أبو حديد وطه حسين^(١٦).

ولقد أكثر نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة، في مقابل الأوزان غير الصافية، الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية؛ تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوي الصارم^(١٧).

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً

كان يدعو إلى تجنب كلمة «حديث» لكي لا تصادم مع مصطلح «قديم» وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة، فلم تنصر عيناه ما كان الحس يوحى به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة، لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط في الرؤية هنا، فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

- ٥ -

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار «كلمة أخرى» تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذي نمنى «ناقدًا» ولم يقل «ناقد».

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تنوء وسط ضواغط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً، لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمع والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا في مطلع عام ١٩٦٢ مستجيباً لنداء عبد الصبور بعد شهر من صدور النداء، فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوّله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرفف.

لاحظ الناقد كلمة عبد الصبور حينما أشار إلى أن «التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد»^(١٩).

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقدًا مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الاستلهامي فسمّاها «شعر التفعيلة»^(٢٠).

الأخير^(٢١). وغالى شكرى يسميها بـ «حركة الشعر الحديث»^(٢٢)، مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر.

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً، وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدرج البطيء في ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعوره، ولعله لم يع ذلك، ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفي الذي بسببه راح في عام ١٩٦١ يعلن شكوكه وارتياحه من لعبة التسمية، فكتب يقول:

كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لسماءه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد. وعندئذ نلتصع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها^(٢٣).

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيث في تسمية القصيدة الجديدة. فالأنثى تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم.

وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح «الشعر الحديث» ونادى بأعلى صوته قائلاً: حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى.

وكم هو لاف للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ «كلمة أخرى» بصيغة التأنيث ولم يطلب «مصطلحاً آخر» بصيغة التذكير. فالمقام مقام تأنيث - ولاشك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرفف والشاقب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى «كلمة أخرى»، وإن كان شعوره لما يزل متلبساً بشروط الثقافة الذكورية، إذ إنه

الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلا تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتخقيقاً لها.

هذا نابع عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما إنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية، وصارت في زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة، بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.

ولذا، فإن الفحولة تجتذ نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة، حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة في جعبة الثقافة المذكورة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة، وجاء الاقتراح بدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هي «شعر العمود المطور»^(٢٢). إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الحليل بن أحمد، فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر، وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة، وبالتالي فهي ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه «مطور» يحيل إلى مسمى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتخطيم الأساس الذكوري «العمودي» للإبداع.

وبما إنه «عمود مطور» فهو ليس سوى سليل للأب القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً؛ فالتأنيث قد بلغ مدها وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

- ٦ -

لقد حاولت الثقافة المذكورة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال «كلمة أخرى» غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنث القصيدة حقاً وفعلاً.

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى، فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها، وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام ١٩٤٧، وظلت في متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام ١٩٦٢ ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصر على أن يسميها، وبما لها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها، لكنه يحقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدتهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز.

إنه يسميها «شعر التفعيلة»، وهو بهذا يستحيب لدواعي تأنيث القصيدة، فالشعر المذكر في أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة^(٢٣)، كأنه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قبود العمود، ولكن هذا الناقد يصير على أنه يسيبها مرة أخرى، حيث تصدى لربطها بالعمود، بحول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها، قيدها بالعمود، راح يسخر منها ويقلل من قيمتها، أحل كسبت أنثى ناقصة قاصرة..!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائي للشعر - ما قبل التطور والنضج^(٢٤).

ومن ثم، فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذه الشعر الحديث واستخدام كلمة «الأم» و«القصيدة الأم»^(٢٥)، مشاعاً سماها بمسمى مؤنث، وتمائل مع عبد الصبور في الإحساس بأنوثة هذا

فلقد جاءت قصيدته الأولى «هل كان حبا» لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لنته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقه القولي. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته «في السوق القديم» مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتجاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء «أنشودة المطر» و«الموسم العمياء»^(٢٦)، حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أمره وتتابع تطورات وانتشاره، في مبحث آخر يأتي، إن شاء الله.

ولننظر في دواوين الشعر منذ عام ١٩٤٧ حتى يومنا هذا، حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية، تطفئ على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك. ونصوص «الكوليرا» و«الخيوط المشدود إلى شجرة السرو» و«ثلاث مرات لأمي»^(٢٥) كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التأنيث الذي سار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوساً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء، غير هين.

الهوامش:

- ١- نازك الملائكة، شظايا ورماد، ١٣٦، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- ٢- كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر: عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر، ص ٢٤ - ٤٩، دار الأرض، الرياض، ١٤١٢ هـ.
- ٣- أستثنى من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٨، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨ وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة شبيحتين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة ٩٠) والثاني في إتيان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقسم ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحجهم للعروض حسب تحليل إحسان عباس، ص ١٩. وهذا عنده ضرب من «هواية ممتعة» دافعا للإحساس بالثقة أمام ألاعب الأوزان والأعراض، وكأنني به قد نظر إلى المسألة على أنها لعبة، تلعبها نازك الملائكة. ولهذا، لم يلفت إلى البعد الثقافي الرمزي للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيه.
- ٤- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص ٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨ هـ، (تصوير دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨).
- ٥- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ١٩٧، حجة بريل، لايدن ١٩٠٤، (تصوير دار صادر، بيروت، د.ت).
- ٦- كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين، انظر كتابه، في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ وهناك آخرون كثر قالوا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله في الصوت القديم الجديد، ص ٢٤ - ٤٩.
- ٧- هو صاميل موريه في كتابه، Modern Arabic Poetry, p. 204 Leiden: Brill, 1977. ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح ونفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦. على أن موريه مسبقاً إلى هذه الفكرة، ومن سبقوه مصطفى جمال الدين في كتابه الإيقاع في الشعر العربي ص ١٥٥ وبا بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف ١٩٩٠.
- ٨- عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص ٤٣.
- ٩- هو محمد التويهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديد، ص ٢٤٩، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١.
- ١٠- من زيادة، الأعمال الكاملة ١ / ١٥٥، جمع وتحقيق سلمي الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٢.
- ١١- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص ١٨٦ - ٢٠٠.
- ١٢- عن الجور الصافية وغيرها، انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٣ - ٧٩، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٢.
- ١٣- السابق.
- ١٤- نفسه، ص ٥٩.
- ١٥- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص ٧٢، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
- ١٦- التويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٤٥٤.
- ١٧- عالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٧ دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.
- ١٨- صلاح عبد الصبور، مجلة المجلة، ديسمبر ١٩٦١، (نقلاً عن عز الدين الأسمن ١٠٦).
- ١٩- السابق.
- ٢٠- عز الدين الأسمن، نظرية الفن المتجدد، ص ١٠٨، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ط ٢.
- ٢١- السابق، ص ١٠٨.
- ٢٢- نفسه، ص ٨٧.
- ٢٣- نفسه، ص ١١٩ - ١٢٠.
- ٢٤- عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شعر، العدد ٤٣، صيف ١٩٦٩، ص ٦٦.
- ٢٥- عن الكوليرا والخيوط المشدود، انظر: شظايا ورماد، ص ١٣٦ - ١٨٥، وعن ثلاث مرات انظر: قرارة الموجة، ص ١١٥ - ١٢٨، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٢٦- انظر: ديوان السياب، ج ١، ص ١٠١، ٤٧٤، ٥٠٩، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب

خدون الشمعة*

من أمثال السياب والبياتي وأدونيس وخلييل حاوي وصلاح عبد الصبور. وسواء كان هؤلاء الرواد، على ما في مواقفهم الفكرية والجمالية من ائتلاف واختلاف، واعين أو غير واعين نقدياً بتقنية القناع وأصولها في الشعر الإنجليزى، فإن ظاهرة الأقنعة في الشعر العربى الحديث تومى إلى جملة من المؤشرات التى سنحاول أن نشير بواسطتها بعض الأسئلة الجوهرية التى تتصل بأسباب وعوامل ظهور تلك التقنية الشعرية بامتداداتها الحضارية، وآليات المكافحة والتناص التى اقترنت بها، قبل أن تنحسر انحساراً شبه كلى لدى الأجيال التى أعقبت جيل الشعراء الرواد.

ما دلالات هذا الحضور والغياب؟

- ١ -

بدأ الالتفات إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوي وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا.

ينتمى النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع في الشعر العربى الحديث إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها في قصيدته «كأس» التى نشرت في عام ١٩٤٠، واستمداد فيها عبر علاقة تناص وتماه، أسطورة ديك الجن الحمصى الشاعر الذى قتل جاريته الحسناء حباً بها وغيره عليها قبل أن يجعل كأسه من جثتها المحروقة.

ولاشك في أن معرفة أبى ريشة المباشرة بمصادر الشعر الإنجليزى، بخاصة أعمال براوننج وتيسون، هى التى نبهته إلى المونولوج الدرامى الذى تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن القناع لم يتحول إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد

* ناقد سورى مقيم في لندن.

المرضية في الشعر أحياناً، كان طفرة استهدفت إعادة صوغ عصر نهضة عربي آخر يمتد بجذوره إلى حضارات ما قبل الإسلام.

- ٣ -

الدلالة الثالثة التي يمكن استنباطها من حضور القناع هي أن هذا النوع من القصائد اعتمد فكرة إليوت الخاصة بالمعادل الموضوعي، وهي الفكرة التي شرحها في مقالته «هاملت ومشكلاته» عندما كتب أن:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في الشكل الفني تكمن في إيجاد معادل موضوعي... أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء، أو قل موقفًا، سلسلة حوادث تكون معادلة لتلك العاطفة بالتحديد.

وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعي على الشعر العربي ملحوظًا ولهذا، لجأ الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه، أي جعلها موضوعية. وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر و أنا الفنية. وهكذا فقد وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المونولوج الدرامي.

غير أن هذه التجربة لم تكن تسفر دائماً عن قصيدة قناع مكتملة تتسم بخصائص يتفق عليها النقاد. ولعل هذا يعود إلى اللبس الذي وقع فيه النقد العربي عندما أخفق في التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona. والحال أن هذا التمييز لو حدث، لكان قميناً بحل مشكلة حقيقية واجهها النقاد العرب في اختباراتهم القليلة في سبر تشكيلات القناع.

ذلك لأن «الإلماعة» التي هي عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها، باعتبارها تجربة تتكى على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي، ليست مشروع قناع بالضرورة أو ليست قناعاً ناقصاً، وإنما هي تقنية

وقد تجلّى هذا الالتفات في محاولة الحركة نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. كانت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لفصل من كتاب (الفنن الذهبي) للأنتروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام الشعراء التمزيين بدور الأسطورة في الأدب.

ولأن القناع، على حد تعبير فريزر، يكشف بقدر ما يخفي، فإن تلك المصادر الحضارية البديلة التي ركزت على تراث منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين قبل الإسلام، أعادت ربط الشعر العربي بينايع مستكشفة ألفت أضواء جديدة على التكوين النفسي والأسطوري لذات الشاعر ومخزونها الرمزي.

- ٢ -

لعل من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى ما قبل التراث الإسلامي، وهي نقلة إجرائية أكثر منها إيديولوجية، كانت بمثابة انعطافة حضارية نهضوية توازي من حيث أهميتها بالنسبة إلى الثقافة العربية إلحاح الأدب الأوروبي على أن الحضارة الأوروبية تصدر عن أصول كلاسيكية ومسيحية؛ فهي إغريقية ورومانية من جهة ومسيحية وعبرانية من جهة أخرى.

وكما أعيد اكتشاف العناصر الكلاسيكية في عصر النهضة الأوروبي، كانت الحركة التمزوية بدورها مشابهة لمحاولة لاسترداد تراث المنطقة القديم، عززتها على نحو مباشر أو موارب، بعض أفكار أنطون سعادة في كتابه (الصراع في الأدب السوري) الصادر في الأربعينيات.

وقد اكتشف الشعراء التمزويون أن بعض رموز التراث الإغريقي إما متداخل مع تراث منطقة الهلال الخصيب أو مستمد منه. فقدموس الكنعاني بحث عن شقيقته أوروبا لتعليمها الأبجدية، وبذلك بدأت - حسب الرواية الكلاسيكية الإغريقية - مرحلة القراءة والكتابة في اليونان، كما أن الآلهة عشتار كما هو معروف، تقابلها أفروديت الإغريقية، وتموز يقابله أدونيس. ولهذا فاسترداد الشعراء التمزيين هذه الأتفة الأسطورية، حتى عندما لم تجد تطبيقاتها أو استلهاوماتها

- ٤ -

كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتي المشافهة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلو-ساكسونية ممثلة في الشعر الإنجليزى بنماذجها القناعية المبكرة التي قرنت بين القناع والمونولوج الدرامى، كما تجلّى في بعض قصائد براوننج.

ومن الجوهرى الإلحاح على علاقة الاقتران هذه، نظراً لأن التمييز الاصطلاحي القائم في الأدب الإنجليزى بين القصيدة الغنائية الدرامية والمونولوج الدرامى ليس سجالياً، بل واضح لا لبس فيه. ولهذا، اعتبرت بعض قصائد جون دون، كقصيدة (The Canonization) مثلاً، غير محققة لشروط المونولوج الدرامى، وذلك لأن القناع الناطق الذى تتحدث أنا الشاعر من خلاله لا يقدم فى القصيدة عبر بؤرة تبرز الخصائص الشخصية المميزة له.

وقد تطور هذا التمييز الاصطلاحي في وقت لاحق، كما هو معروف، فى شعر بيتس واليوت وباوند، ومارست بعض قصائد هؤلاء الحدائين بنماذجها القناعية المحكمة تأثيرها، بقدر أو بآخر، على مثيلاتها لدى رواد الشعر العربى الحديث. إلا أن النقد العربى عموماً لم يول دراسة تقنية القناع ما تستحقه من اهتمام. فهو كثيراً ما يهمل التعرض لعلاقة القناع بالدراما، مكتفياً بالمعنى اللغوى لكلمة قناع العربية، ومعرضاً عن سير المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة Persona التى تربطها بالمرسح أكثر من وشيجة، وتعود بأصولها إلى المرسح الكلاسيكى حيث تشير إلى الشخصية الدرامية تحديداً.

وكان من نتائج ذلك أن مصطلح القناع كثيراً ما يوظف فى النقد العربى الحديث باعتباره كلمة ذات محدودات لغوية عامة، وليس اصطلاحاً نقدياً ينطوى على محمول معرفى خاص وواضح المعالم. والتمييز بين هذا الاستعمال وذلك ضرورى. فهو يذكرنا بمسرحية القناع عبر صيغة إجرائية تستمد مرجعيتها من نظرية الأجناس الأدبية بمؤشرات الوصفية أو قل الوافية، التى تساعد الناقد على أن يسبر أغوار النص بدلاً من أن يقصر مرجعيتها على الاجتهادات الشخصية وحدها.

إشارة أسرف إليوت فى استخدامها، وكانت تستهدف إغناء النص بشبكة من علاقات التناص، ومنحه أبعاداً نسيغ على الأنماط الأصلية العليا والرموز والشخصيات التراثية التى تستدعيها الإماعة، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها فى النص الجديد الذى يجعلها فى سيرة وصيرورة مستمرتين.

ولعل إصرار جبرا إبراهيم جبرا على وصف محاولة الشاعر أدونيس التوحيد بين المسيح والفارس النجواب وسيزيف وزرادشت والحلاج فى شخصية مهيار الدمشقى، بالعقم يعود أساساً إلى أنه نظر إلى الإنماطات التى يحفل بها الديوان وكان كلاً منها يمثل قناعاً قائماً بذاته ولذاته، يتعذر دمجه فى متحد continuum عضوى يؤلف بين مجموعة مغايرة من الأقنعة التى تنتمى إلى أرومة وأمكنة مختلفة.

وبالمقابل، فإن النظر إلى ديوان أغانى مهيار باعتباره يشكل قصيدة قناع واحدة قائمة بذاتها، يخضع لصيرورة عضوية دائبة التشكل والتحول، كما فعل عبد الرحمن بسيسو، مستلهماً بعض استبصارات الناقد جبر عصفور فى القناع، يبدو لى محاولة ذات طبيعة سجالية فضلاً عن أنها شديدة المجازفة.

فقصيدة القناع، كما أسلفنا، ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامى، والنزوع إلى اعتبار ذلك الديوان قصيدة واحدة بدلاً من توصيفها كقصائد تنتمى إلى مناخات متعددة محاولة للتجاوز أو قل الاجتهاد. بل نعل هذا التوحيد المتعمد لتعددية تعبيرية قائمة على وجود علاقات سلالية بين قصائد (أغانى مهيار الدمشقى)، هو بمثابة عملية إضفاء projection لمؤشرات توحى بانتفاء هذا التعدد، وبالتالي إرباك المدلول النقدي الناجز لقصيدة القناع التى ترتبط بالمونولوج الدرامى بعلاقة اقتران.

كما أن هذا التوجه ربما كان يعكس تجاهلاً عملياً لنظرية الأجناس الأدبية الحديثة من حيث التفاصيل الإجرائية، من جهة، واعتراضاً بهذه النظرية من حيث اعتماد تسمية قصيدة القناع وتبنيها بعد تفرعها من محمولها المعرفى النقدي، من جهة أخرى.

- ٥ -

حين يمكن للناقد أن يكتشف الآليات التي اشتغل عليها الشاعر عبر استراتيجيات التناص التي كثيراً ما تبدو مرصعة بالإلماعات التي تومئ إلى تجربة المتنبي مع البطولي والفاجع، فإن بوسع الناقد نفسه أن يسبر كذلك نقاط الخلل التي يصير البطولي فيها ذريعة للسخرية من مفهوم البطولة نفسه.

- ٧ -

الدلالة السابعة تتعلق تحديداً بغياب تقنية قصيدة القناع من الشعر العربي الحديث بدءاً من عقد الثمانينيات.

ما أسباب هذا الغياب؟.. وهل يمكن استكناؤه في الافتراض القائل بأن الشاعر العربي اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يرتبط مباشرة بتقنية القناع، سواء كان هذا الارتباط متعلقاً بالبطل hero بمعناه المثالي المجرد أم البطل protagonist بمعناه الذي يشير تحديداً إلى بطولة العمل الفني نفسه؟

- ٨ -

الدلالة الثامنة تفترض أن الغياب النسبي لنظرية خاصة بالأجناس الأدبية ربما استتبع بغياب تقنية القناع من الشعر العربي الحديث.

وربما كان ذلك يعود إلى أن التحديدات الخاصة بمكونات الشعر العربي الحديث تخوم باستمرار حول ثنائية قطبية متباينة الشعر والنثر طرفاها، وذلك دون أن يولى الناقد اهتماماً يذكر بـ «الأجناس الفرعية» أو قل الأنواع المنطوية تحتها sub - genre، التي تندرج بدورها تحت لافتة الشعر نفسه. وإلا فأين على سبيل المثال المونولوج الدرامي والتجوى soliloquy والقصيدة الرعوية والغنائية، وغير ذلك من ضروب الأداء الشعري المتداخل مع أجناس أدبية أخرى؟

لعل الأصح من هذا كله السؤال عن الأسباب التي حالت دون النقد العربي الحديث ودون صوغ نظريته الخاصة بالأجناس الأدبية صياغة استكشافية وصفية، أو ربما تصنيف وتحديد الصورة السلافية للأجناس والأنواع، بدلاً من الاكتفاء بتبشير حدائي مجرد يستمد عنفوانه من نزعة ظافرية

الدلالة الخامسة من دلالات الحضور والغياب تتصل مباشرة بارتباط قصيدة القناع بفكرة البطل التراجيدي. وبهذا الاعتبار فإنها تمثل وعياً مأساوياً بالذات. وإذا كانت: «تجربة الذات تمثل هزيمة الأنا دائماً» على حد تعبير يورغ، فإن هذه الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع بوصفها تراجيدياً خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية العامة باستمرار.

ولهذا السبب، فإن الانتقال السريع من مرحلة استعادة التراث الأسطوري التي شهدتها بدايات قصيدة القناع، ممثلة في أعمال الحركات التموزية، إلى مرحلة اكتشاف التراث الصوفي الإسلامي واستنباعه واستلهامه بعد تجريده من مرموزيته اللاهوتية، تعكس في أعمال البياتي وأدونيس وعبد الصبور قدرة الصوفية الفنية على الاستجابة للانهيارات الروحية في تاريخ العرب المعاصرين.

- ٦ -

الدلالة السادسة تشير إلى حدوث تنويعات عربية على جنس أدبي يرتبط بقرابة سلافية بقصيدة القناع، وأعنى به جنس «السخرية من البطولة» mock - heroic genre.

وتعتبر (الأرض اليباب) لإليوت نموذجاً محافظاً من نماذج هذا الجنس الأدبي. إلا أن تجلياتها الخاصة في الشعر العربي في مرحلة ما بعد الحداثة ربما كانت تتمثل في قناع المتنبي الذي يرتديه كمال أبو ديب في ديوانه (عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس) دون أن يحاول تشكيل قصيدة قناع بالمعنى الدرامي للمصطلح.

لقد أصبح الديوان في هذا النموذج نصاً مفتوحاً على الهامش بامتياز، أو قل قصيدة تتعامل مع النص بوصفه ذريعة . The text as a pretext

ففي هذه السيرة الذاتية المزروجة التي تتلبس فيها الأنا قناعاً فيما هي تدع القناع يتلبسها، يصير النص text الذي يتقنع بالبطولة ذريعة pretext لتدمير مفهوم البطولة نفسه.

وهكذا يصير نص أبي ديب التفتيكي بدوره قابلاً لعملية قراءة تفتيكية هي من قبيل القراءة المزروجة. ففي

مقيدون بالضرورة بتوصيفها الفني الذى يلح على أهمية علاقة القناع بالمونولوج الدرامى.

إلا أن تطوير مفهوم عربى للقناع، متحرر من هذه المحددات القاعدية التى تستجيب لها نماذج عربية كثيرة، لابد أن يعود بنا القهقرى إلى المرحلة المعجمية؛ أى إلى ما قبل ظهور المصطلح النقدي بما ينطوى عليه من محمول معرفى.

وإذا نحن فعلنا ذلك، نكون قد أصبحنا أمام نموذجين متغايرين وجهاً لوجه:

الأول: هو النموذج المصطلحي الذى يستمد مشروعته من نظرية وصفية متطورة للأجناس الأدبية وتستجيب له عينات كثيرة العدد نسبياً من قصائد رواد الشعر العربى الحديث، والثانى هو النموذج اللغوى الذى يدور فى فضاء دلالى معجمى، يمكن للنقاد أن يملأه بتعريفات تمتع من معين الاجتهاد الشخصى وحده.

وتكون حصيلة ذلك كله أن مصطلح قصيدة القناع يصير كلمة دالة على نموذجين نقيضين، كلمة لا تعنى ولا تحدد ولا تعين.

وإذا أخذنا نموذج قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى (من «قصائد حب على بوابات العالم السبع» الصادر فى السبعينيات) عينة على قصيدة القناع التى تنطوى على محمولات معرفية وجمالية تستجيب للمعنى الاصطلاحي لها، باعتباره وثيق الصلة بالمونولوج الدرامى، فلا نكون قد أغلقنا بذلك باب الاجتهاد أو حلنا دون اكتشاف مفاتيح مغايرة تستجيب لقصيدة قناع أخرى، باسم أصولية نقدية منغلقة لا تنسجم مع رغبتنا فى التحرر والانطلاق، وإنما نحن نصر بذلك على دور النقد فى بلورة لغة قاعدية Foundationalist لا لغة أصولية منغلقة. إن هذه اللغة الدقيقة هى التى تخول دون تحميل مصطلح القناع ما لا يحتمله من دلالات ويراد لها أن تنشئ علاقة تماء وتناصر بين قصيدة «عين الشمس» لعبد الوهاب البياتى وأغاني مهيار الدمشقى، لأدونيس. فهل يصبح للدلالة واحدة معناها عندما تعين نموذجين متغايرين؟ لإيضاح المقصود بدور النقد فى المحافظة على استراتيجياته القاعدية وما يتصل بها من

تزهو بنصوص تمتلك مرجعيات داتالية أى تخيل نفسها على نفسها.

- ٩ -

الدلالة التاسعة تقوم على افتراض مفاده أن هبوط الموجة الصاعدة التى حملتها المؤثرات الأتخلو - ساكسونية وانحسارها من الشعر العربى الحديث فى مرحلة أعقبت صعود الشعراء الرواد، قد تزامن مع تغلب الثقافة الفرنسية فى الشعر والنقد.

ونظراً لأن نظرية القناع، من حيث تعريفها المؤسسى foundationalist أى نشأة وتطوراً واكتمالاً، غائبة أو شبه غائبة عن الأدب الفرنسى، فإن من المفيد التذكير بأن مفهوم القناع لدى الشاعر مالارميه، يشكل أحد الاستثناءات المهمة من هذا الحكم، فإن قناع مالارميه الذى استمد من المسرح البدائى أو اليابانى كما توضح باولا جليبرت لويس فى كتابها: «جماليات ستيفن مالارميه فى علاقته بجمهوره» يختلف اختلافاً بيناً عن قناع يتنس أو إليوت أو باوند؛ فهو قناع يتعلق بالوشيجة التى تربط الشاعر بالجمهور، وهى وشيجة تحكمها غائية مغايرة تقوم على تقديم قصيدة مقنعة؛ أى تضع قناعاً ضبابياً كما هو الشأن فى «قصيدة الأزور» (L'Azur)، التى أشار فيها مالارميه إلى ضباب يذكرنا بضباب مدينة لندن الذى يعتبره وسيلته لحماية نفسه من الانكشاف أمام الجمهور أو حتى إقامة علاقة اغتراب معه.

إن مفهوم هذا النوع من القناع - كما أسلفنا - مغاير لمفهوم القناع بتقنياته المحددة اصطلاحياً فى سياق الشعر الإنجليزى. هذا على الرغم من أن مالارميه كان واسع الاطلاع على الأدب الإنجليزى. وقد عمل مدرساً للأدب الإنجليزى، كما هو معروف.

وهكذا تكتفى رؤيته من القناع بدلالته اللغوية قريبة التناول (عبر المحك اللغوى وحده لا المحك الأجناسى)، أى باعتبار القناع حاجزاً يفصل بين الشاعر والجمهور.

- ١٠ -

الدلالة العاشرة هى أن تأكيد قصيدة القناع ظاهرة أتخلو - ساكسونية من حيث النشأة والتطور، لا يعنى أننا

لكنى أطلقتها تعدو وراء النور فى مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهى فى مراعى الوطن المفقود
فسلخواها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدھا ربابة ووترًا لعود
وها أنا أشده: فتورق الأشجار فى الليل ويبكي عندليب الريح
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

(٣)

تقودنى أعمى إلى منفاى: عين الشمس

(٤)

تملكتنى مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وبهنا وبهتني وردة ونحن فى ملكة الرب نصلى فى انتظار البرق
لكنها عادت إلى دمشق
مع العصفير ونور الفجر
تاركة مملوكها فى النفى
عبداً طروباً أبقاً مهياً للبيع
وميتاً وحى
يرسم فى دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينها وومض البرق عبر الليل
وعالمًا يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

(٥)

أيتها الأرض التى تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت والحصاد .

(٦)

قرية دمشق
بعيدة دمشق
من يوقف النزيف فى ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق
ويرتدى عباءة الولي والشهيد؟
ويصطلي مثلى بنار الشوق؟
أيتها المدينة الصبية
أيتها النبية

محمولات معرفية وجمالية طورها النقد العربى بطريقته
الخاصة، أقدم فى ما يلى هذا الملحق التطبيقي الذى ظهر فى
كتايبى (الشمس والعنقاء) عام ١٩٧٤، أى فى وقت متزامن
تقريباً مع نشر قصيدة البهائي. ويتضمن الملحق قراءة تقوم
بعملية ربط محكم بين القناع والمونولوج الدرامى. ولهذا،
فإنها ربما ألفت ضوءاً على ما أعنيه بالنقد القاعدى.

ملحق تطبيقي

نموذج لقصيدة القناع وقراءة لها

تحولات البياتى: منهج فى قراءة قصيدة

(١)

أحمل قاسيون
غزاة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور
ورودة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملاً يتغو وأبجدية
أنظمه قصيدة، فترتمى دمشق فى ذراعه قلادة من نور .
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
وصورة أضمتها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شاردا ووارد أنكره: عنها أكنى
واسمها أعنى
وكل دار فى الضحى أندبها: فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكل
والظل فى الظل
وولد العالم من بعدى ومن قبلى

(٢)

كلمنى السيد والعاشق والمملوك
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
أهدى إلى بعد أن كاشفنى غزاة

مدخل:

لنفترض، بادئ ذي بدء، أن القصيدة مونولوج درامي. إن هذا الافتراض - كما سنرى - يمكن أن يضع أمامنا الخصائص الشالفة التي يتميز بها هذا النوع من الشعر، بوصفها مفاتيح نحاول بها استجلاء مطاوي القصيدة.

(أ) المونولوج قصيدة غنائية.

(ب) تعتمد على شخصية واحدة.

(ج) تستظهر ما تبطنه القصيدة أو تستكشف النفس

وهي تعمل.

(د) تتوجه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف

درامي أو لحظة درامية.

وبهذا المخطط التبسيطي لا نزعم أكثر من أن حركة القصيدة تتم من خلال شخصية واحدة، وأنها تنطوي على عنصر مسرحي بغير المعنى المحدد لهذه الكلمة، فليس ثمة موقف يفترض علاقة بين أطراف متعددة، وإنما يوجد صوت يتردد بين زمنين: الحاضر والماضي.

إن لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع، الفعل الذي يجري الآن ولما ينقض بعد. وأما لغة القصة فهي لغة الفعل الماضي. وهذا التحديد يستجلى توتر القصيدة على المستويين القصصي والدرامي. في المستوى القصصي يبرز عنصر التاريخ وفي المستوى الدرامي يتضح الفعل وهو يتحقق الآن.

ومن هنا، فإن القصيدة لا تقدم (تحولات) محيي الدين بن عربي فحسب، وإنما (تحولات) عبد الوهاب البياتي أيضاً. وهذا الحكم يضعنا وجهاً لوجه أمام مسألة العلاقة بين القصيدة والمادة التاريخية التي استمدت منها. إن هذه العلاقة تطرح واحداً من أعقد الإشكالات التي يواجهها النقد المعاصر.

تري كيف نقرأ القصيدة؟

كيف نقرب من القصيدة؟

١ - هل نتناول القصيدة على أساس أنها استعادة ذكية لتجربة صوفية، وبالتالي فإن من الضرورة بمكان الانطلاق في

أكتب الفراق والموت علينا - كتب الترحال
في هذه الأرض التي لا ماء لا غشب بها ، لا نار
غير لحوم الخيل والنساء
وجثث الافكار

(٧)

لا تقترب ممنوع

فهذه الأرض إذا أحببت فيها حنم النانون

عليك بالجنون

(٨)

عدت إلى دمشق بعد الموت

أحمل قاسيون

أعيده إليها

مقبلاً يديها

فهذه الأرض التي تحدها السماء والصحراء

والبحر والسماء

طاردهن أمواتها وأغلقوا على باب القبر

وحاصروا دمشق

وأوغروا على صدر صاحب الغلالة

من بعد أن كاشفني وذبحوا العزلة

لكنتي أقلت من حصارهم وعدت

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمرها

تحت قميص الصوف

من يوقف التزييف؟

وكل ما نحبه يرحل أو سوت

يا سفن الصمت ويا دفائن الماء وديش الريح

موعدنا: ولادة أخرى وسمر قائم جديد

يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الدلل والقناع

وتسقط الاسوار

عبد الوهاب البياتي

«عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن
عربي في ترحال الأتراك».

محاولة استكناه دواخلها من معجم المتصوفة أو معجم محيي الدين بن عربي بالذات؟

٢ - أم أن القصيدة ينبغي أن تدرس في ضوء تجربة الشعر المعاصر في إعادة خلق الواقع وإعادة تمثله وفق:

(أ) القيم الأخلاقية والجمالية الجديدة.

(ب) الحساسية الشعرية المعاصرة.

إن الافتراض بأن القصيدة (مونولوج درامي) قد يمهّد الطريق لبعض الشيء. فنحن إزاء شخصية تتحدث بصوت منفرد. وبالتالي فثمة ممثل في مسرحية تمثل على مسرح في زمن محدد. وصوت الممثل يبدأ من لحظة درامية. ولكي نعثر على اللحظة الدرامية هذه، فإن علينا أن نتذكر أن القصيدة في جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محيي الدين بن عربي في ديوانه (ترجمان الأشواق) الذي كتبه في التغزل بفتاة رومية. وقد أثار هذا الشعر خصوم الشيخ إلى حد اضطر معه إلى الامتنال لطلب كل من بدر الحنشي أمير دمشق (توفي عام ٦٩٨هـ)، والشيخ إسماعيل بن سودكين أبو الطاهر الشوري الحنفى (توفي عام ٦٤٦هـ) بأن يشرح الديوان مؤكداً أنه إنما سلك طريق التغزل والتشبيب من أجل الحديث عن مقاصد ربانية وأسرار روحانية.

إن اللحظة الدرامية التي تستهل بها القصيدة هي اللحظة التي يبعث فيها محيي الدين بن عربي. ولهذا فالقصيدة ليست استعادة تاريخية وإنما هي خلق أسطوري بدلالات معاصرة، وبلغت مستمدة من لغة (ترجمان الأشواق). إن الشاعر هنا لا يقوم بتصوير شخصية تاريخية يمنحها الحياة، وإنما يمارس عملاً من أعمال التلبس Iden-tification، فهو يتصرف كما يمكن أن يتصرف الشخص المتلبس، ويمنحه الموقف الدرامي في القصيدة جميع إمكانات التخيل في العمل الفني. وبالتالي، فإن التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة ابن عربي وأفكاره.

إلا أن هذه الحركة تسيّر وفق مسار واتجاه يحدده الشاعر، فهو يستخدم عملية التلبس على المسرح بوصفها أداة

من أدوات التعبير عن تجربة معاصرة ونحن إذ نذكر التجربة المعاصرة فمن المؤكد أننا لا نستطيع بأي حال أن نصنفها تصنيفاً حسب الموضوع. فليس ثمة من فكرة رمزية مسيطرة على القصيدة، وإنما هناك رؤية شاملة يتيحها المنهج الصوفي. فمن المعروف أن الشعور الصوفي - على حد تعبير وليم جيمس:

ليس فيه محتويات فكرية من نفسه، ولكنه يستطيع أن يتزاوج مع المادة التي تقدمها كل المذاهب الفلسفية والديانات المختلفة أيضاً، إذا وجدت هذه مكاناً في إطارها، للعاطفة الغريبة في الشعور الصوفي.

هناك إذن منهج صوفي لا يستغله الشاعر عبد الوهاب البياتي للتعبير عن تجربة الاتحاد مع الله أو المطلق، وإنما هو يعبر بهذا المنهج عن بدائل معاصرة لهذه التجربة. وهذا ليس غريباً على التقليد الصوفي في التعامل مع نصوص تستجلي فيها دلالات وإشارات ليست ظاهرة فيها. وقد بلغ هذا التقليد لدى محيي الدين بن عربي في كتابه (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار) حد استجلاء دلالات وإشارات صوفية في نصوص عادية كتبت لأغراض هي أبعد ما تكون عن التصوف. إن البياتي يقوم هنا بعملية معاكسة لما فعله محيي الدين بن عربي. إنه لا يعبر عن السماوى بالأرضى، وإنما يعبر عن الأرضى بالسماوى.

وبهذه اللغة الرؤيوية التي يتمثلها ويوجهها في قنوات الوعي نحو دلالات جديدة، يتلو البياتي مونولوجه الدرامي متلبساً شخصية ابن عربي وقد بعث من الموت.

الوجه والقناع:

القناع هو أداة التلبس. ولايس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح. ومنذ القديم كانت الآلهة والشياطين والحيوانات تشخص بالاعتماد على الأتعة. بيد أن الساحر المقتنع الذي يقوم بدور إله الموت، كان ينظر إليه على أنه إله الموت نفسه. وهكذا فإن التمثيل لم يكن تمثيلاً، وإنما كان الممثل هو الممثل نفسه. وكان التطابق كاملاً بين الوجه والقناع.

الأزدواجية ويتحد الداخل بالخارج، والباطن بالخارج والمضمهر بالعلن، وأن يعود للعالم تماسكه، فتحل الوحدة محل التعدد.

توحد الواحد في الكل والظل في الظل

إذن، فالقصيدة تتكشف عن مسرح يقف في وسطه ممثل يتحدث بصوت محيي الدين بن عربي، بعد أن بعث من الموت. وتلك هي اللحظة الدرامية التي يستهل بها المونولوج. ولأنها تقدم بالزمن الحاضر: «أحمل قاسيون»، فإنها تفترض وجود جمهور يستمع في اللحظة نفسها. أما عندما يتبدل زمن القصيدة فإن هذا يكون دلالة على الانتقال من العنصر الدرامي إلى العنصر القصصي: أى إلى خارج المونولوج. والخط الفاصل بين العنصرين واضح تماماً، كما سنرى الآن.

العنصر الدرامي والعنصر القصصي:

إن المونولوج الدرامي يقدم الحدث Action بالفعل المضارع. وأما المادة القصصية، فهي مروية بواسطة الفعل الماضي، وبصوت راوية من خارج الحدث. وهكذا فإن المقاطع (٢ - ٤ - ٨) التي سردت بالفعل الماضي، تبدو أشبه بإضاءات تاريخية تسهم في إيضاح معالم الرؤيا الشاملة كما يرسمها المونولوج. ذلك أن المونولوج الدرامي تعبير عن حالة شعورية وليس حديثاً منطقياً متسلسل الحلقات. وبعبارة أخرى، فإنه فكر يتشكل بالصور في اللحظة الراهنة وليس تعبيراً عن الفكر بواسطة الشعر.

فالأنا الدرامية للممثل الذي يرتدى قناع (محيي الدين بن عربي) تبدأ حوارها الوحيد الطرف في اللحظة التي يبعث فيها من الموت. وهذا الحوار ينطلق من فكرة وجود حقيقة مستترة يمكن أن تسير في لحظات نادرة من الحس والبصيرة. وبالطبع. فإن الاعتماد على التاريخ يتيح للممثل أن يتحرك وفق فرضية المنهج الصوفي.

فهو يقدم سلسلة من التجليات المتمثلة في صور مختلفة كل منها بمثابة تجلٍ خاص للفتاة التي تمثل الحق «عين الشمس».

ولكن الممثل في قصيدة البياتي مزدوج شخصية. إنه ممثل، وتلك هي مشكلته الوجودية. فهو يعيش حياة على مستوى الوجه، وأخرى على مستوى الظل أو القناع.

يا سفن الصمت ويا دفاتر الماء وغبض الريح
موعدنا ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع...

إن هذا المقطع الأخير في القصيدة، قد يصلح مفتاحاً لولوج العنصر الدرامي؛ ذلك أنه يقترح طريقة لقراءة متقدمة للمونولوج، تدخل فيها هذه المعطيات المستجدة.

لقد افترضنا منذ البداية أن القصيدة مونولوج درامي. ولكن هذا الافتراض كان يعنى أن ضمير المتكلم في مطلع القصيدة:

أحمل قاسيون...

يشير ثلاثة احتمالات:

(أ) يعود الضمير على الشخصية التاريخية التي بنيت عليها القصيدة وهي شخصية محيي الدين بن عربي.
(ب) يعود على شخصية الشاعر وقد تليس الشخصية التاريخية.

(ج) يمثل (الأنا) الشعرية التي تقابل (الأنا) القصصية في الروايات.

فالشاعر كالروائي ليست لديه أناه الشخصية، إنه مضطر إلى استخدام ضمير المتكلم لكي يتحدث إلى القارئ بلغة تدخل في روعه أو توهمه بأن العمل الفني أشبه بالتجربة التسجيلية أو التجربة التي يتحقق فيها عصر الإمكان. (وهذا هو الفارق بين الخلق/ الإبداع والاختلاق/ الانتداع).

وفي ضوء المقطع الأخير من القصيدة يتجلى إصرار الشاعر على نفى الاحتمالات الثلاثة بأشكالها الحاسمة هذه. ذلك أن البياتي يعود بضمير المتكلم على الممثل الذي يقوم بالدور الأول في القصيدة، وهو ممثل يرتدى قناعاً: أى يعيش على مستويين من الوعي، ويتمنى أن يسقط القناع وأن تتبدد

فهو «بومي» إلى الحركة ويرسم البعد الدينامي في عملية الخلق الفني. والشاعر عبد الوهاب البياتي يتقرى حقيقة شعرية ذات طابع ثوري، ولذلك فهي ليست حقيقة إستاتيكية وإنما هي ديناميكية دائبة التحول. وهو لا يلبث أن يعاود رصد حركة الحقيقة في صورتها الجمادية الأولى، ويحرفها في مسار جديد، فإذا هي تتقاطر وتستحيل بفعل الكيمياء الشعرية إلى صورتها البسيطة، وإذا بها ضوياً في متناول اليد مادة ملموسة (تفاحة تقضم) وطوراً آخر فكرة سرية، غامضة، مقلقة، يتعذب بها الشاعر:

أضمرها تحت قميص الصوف

«ير أن الشاعر لا يستمر في كتمان السر. إن البوح والتصريح هما مهمته من حيث هو شاعر ثوري. وهو باحث أبداً عن جمهور يتواصل معه. وفي الموقف الدرامي الذي تشكل القصيدة على أرضيته، يبحث الشاعر عن يوح له بالحقيقة التي حملها جبلاً، وشمساً، ووردة، وحملاً، وأبجدية، وقصيدة، فلا يجد غير «العصفور وبردى المسحور». إن الشاعر متوحد يضم صورة الحقيقة المعذبة إليه تحت قميص صوفي خشن. إلا أنه لا يلبث أن يعاود الاكتشاف بأن الحقيقة ماثلة في كل تجلياتها، إذ إن المحبوب واحد مهما تعددت صورته وأسماءه. ولذلك فهو يتحدث بلسان محبي الدين بن عربي:

فكل اسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنى
واسمها أعنى وكل دار في الضحى أندبها
فدارها أعنى.

إن الشاعر الذي يتلبس شخصية «ابن عربي» ينطق هنا بكلماته نفسها مع تخوير بسيط اقتضته الضرورة الشعرية. يقول ابن عربي في (دخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأسواق):

فكل اسم أذكره في هذا الجزء أكنى وكل دار
أندبها فدارها أعنى (٢)

إن البياتي لا يورد هذه العبارة على سبيل التضمين فحسب، وإنما هو يوحد بين الوجه والقناع، بين الممثل

إن الممثل يحمل «قاسيون»، الجبل الذي دفن على سفحه ابن عربي الشخصية التي يتلبسها. وهو بإعلانه عن ذلك إنما يبدأ المونولوج بالإعراب عن مسؤوليته تجاه الحقيقة وقد تجلت في أصعب صورها. فالحقيقة جبل من المتعذر زحزحته، إلا أنها ماثلة هناك يحمل الشاعر مسؤوليتها في جميع صورها وتحولاتها.

وإذا كان الفعل المضارع وسيلة للتعبير عن اللحظة الراهنة، فإنه يظل مفتوحاً على المستقبل، وبالتالي فإن الشاعر يتحدث عن فعل في طور الصيرورة، فعل ينسحب على الحاضر والمستقبل. فهو مسؤول باستمرار مهما تغيرت مساحات الحقيقة وتبدلت صورها وتنافرت تجلياتها أو تناقضت.

إننا هنا إزاء حركة توازي حركة تحول المادة إلى طاقة في الفيزياء؛ فالحقيقة تتجلى في أكثر من سماء ومسرحها العالم بظواهره وعناصره، وهي تتلبس بالاقتراانات المتحولة دلالات ومعاني متجددة تتجلى في:

- (أ) الجماد (قاسيون).
- (ب) النور (غزاة) (١).
- (ج) النبات (وردة).
- (د) الحيوان (حمل).
- (هـ) اللغة (يفغو).
- (و) الفكر (أبجدية).
- (ز) الشعر (قصيدة).

إن هذه المنظومة من التحولات لا تلبث أن تتوج أخيراً بالشعر؛ ذلك أن في القصيدة الشعرية تكمن الحقيقة الروحية والمادية في نهاية المطاف. إنها المادة والشكل، الجوهر والمظهر، الصدفة والقانون، السبب والنتيجة. وهي تحقق وحدة المتناقضات، والتوازن بين الأضداد، والاقتران بين العام والخاص، والفكرة والصورة. فالحقيقة الشعرية هي الوحدة النهائية، «الطبيعة الثانية» أو «العالم الذهبي» على حد تعبير الناقد سدي معاصر شكسبير. ففي الطبيعة الثانية، أو العالم الذهبي، يتم التغلب على شرور العالم وليس استئصالها. ذلك أن «الاستئصال» معناه استئصال الصراع اللازم. أما «التغلب»

حار الباب الهوى

فى الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفى بكف ألين من
الخز. فالتفت فإذا بجارية من بنات الروم، لم أر
أحسن وجهاً ولا أعذب منطقاً، ولا أرق حاشية،
ولا ألطف معنى، ولا أدق إشارة ولا أظرف
محاورة منها، قد فانت أهل زمانها ظرفاً وأدباً
وجمالاً ومعرفة فقالت يا سيدى كيف قلت؟
فقلت:

ليت شعري هل دروا

أى قلب ملكوا

فقالت: عجباً منك وأنت عارف زمانك تقول
مثل هذا؟

أليس كل مملوك معروف؟

وهل يصح الملك إلا بعد المعرفة وتمنى الشعور
بعدمها والطريق لسان صدق فكيف يجوز لمثلك
أن تقول مثل هذا...؟^(٣)

إن المملوك هو السيد والعاشق وهو العارف أيضاً. ومن
هنا فالشاعر دائب الحوار مع الحقيقة يداورها ويتلمسها فى
استحالاتها المتعددة.

فالمعرفة أو الحقيقة تتجلى برتاً^(٤) ينقضى فى آن،
لنستحيل فى صورة أخرى سحابة^(٥) مانعة لا يمكن تجاوز
حدودها.

وهى تظهر لدى القطب^(٦) كما تبدى فى حضور
المريد. ولكن الحقيقة أو المعرفة فى صورتها المثلى لا تنكشف
لبصيرة الشاعر إلا عندما يتحد بالذات العلوية على طريقة
الصوفيين.

وفى تلك اللحظة الخاطفة يمتلك الشاعر المعرفة أو
الحقيقة ولكن لبرهة. إنه لا يكاد يمتلكها ويضع اليد عليها
حتى يفقدها. فالحالات الصوفية تتميز بما يسمى بـ
«الوقتيّة» على حد تعبير وليم جيمس فى كتابه (أنواع من

والممثل. وبالتالي فهو بحاجة إلى صوت من عربى الحقيقى
ليحسم لعبة الازدواج التى أشرنا إليها فى مطلع الدراسة. إن
المطابقة بين الأنا الدرامية والأنا التاريخية، تتم على نحو
يمكن تقريبه فى الحضور التسجيلى «الثنائى» لصوت ابن
عربى التاريخى. وتتمه المقطع الأول من القصيدة تؤكد أن
هذه المطابقة مبررة كلياً وفق السياق الدرامى؛ ذلك أن الجزء
يتوحد أخيراً بالكل، والوجه بالقناع، الجوهر بالمظهر، المضمهر
بالمعلن.

مأساة «الوقتيّة»:

على أن صوت ابن عربى لا يلبث أن يختفى عن
المسرح، ومع انتقال إيقاع القصيدة إلى العمل لماضى، يعاود
الممثل الظهور. إنه يتحدث من خارج الحدث، كأنه يقدم
إضاءة لما حدث. ولهذا، فإن البيانى يعتمد على قاموس ابن
عربى فى شرح برهة من تجربته الصوفية، عندما يخاطب
الذات العلوية فى عدد من تجلياتها وصورها وتحولاتها.

إلا أن رموز ابن عربى تقترب فى هذه القصيدة بدلالات
جديدة. فالسيد والعاشق والمملوك (المقطع الثانى) ليسوا غير
صور لمختلف حالات الحقيقة أو المعرفة التى يحاورها الشاعر
مستكشفاً.

ولعل إحدى حالات الشاعر، وتكون حالته (مملوكاً)،
أن تتضح من خلال المثال التالى الذى يورده سحى الدين
بن عربى فى معرض الإشارة إلى كون الامتلاك حالة تعقب
المعرفة:

كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتى
وهزنى حال كنت أعرفه فخرجت من البلاط
من أجل الناس وطفقت على الرمل، فحضرتنى
أبيات فأنشدتها أسمع بها نفسى ومن يلىنى - لو
كان هناك أحد -:

ليت شعري هل دروا

أى قلب ملكوا

وفى لوى لوى

أى شمس سلكوا

أتراهم سلموا

أم تراهم سلكوا

حقيقة في ذاتها. والشاعر الأعمى غير قادر على اللحاق بها بعد أن خلفته في المنفى. إنه يرسم صورتها على الماء وفوق الرمل خلال زمن غير محدد. وزمن القصيدة نفسه يتوقف عند لحظة تختلط فيها الأزمنة ويستوى الموت والميلاد والماضي والحاضر. وبالتالي، فإن الممثل يكف عن التمثيل. إن قناع الممثل هو الآن جزء من وجهه. إنه لا يخاطب جمهوراً، وإنما هو يقرر أن عصر الثورة قد أزف. فالأشياء لابد أن تسمى بأسمائها، ولابد أن يتحد في ذات الشاعر، الممثل والشخص الحقيقي في آن.

في لحظة الترجسية الصوفية هذه أو لعلها لحظة تحقق الذات، يقف الشاعر أمام الموت وجهاً لوجه. ذلك أن لحظة صحوه هي لحظة موته التي تتميز بنزيف في الذاكرة وهي تتحرك جائشة، منطلقة، متحررة من قيود الزمان والمكان.

أقد ترددت تجربة الشعر الصوفي لدى العرب بين ثلاثة أساليب:

(أ) الصريح.

(ب) المحتمل.

(ج) الرمزي.

وكان شعر الحلاج تغلب عليه الصراحة إلى حد أنه أدى إلى الفتك به، وكانت تجربة محيي الدين بن عربي من النوع «المحتمل»؛ أي الذي يحتمل التأويل. وفي معظم النماذج الشعرية التي كانت تحتل التأويل أو تقترب من الرمز، لم يكن الرمز مقصوداً لذاته وإنما كانت الضغوط الاجتماعية هي سبب الابتعاد عن التصريح. ومن هنا، فإن «الأنا» الدرامية التي تمثل دور محيي الدين بن عربي في هذا المونولوج، تجابه بتجربة الموت في اللحظة التي تقرر فيها نزاع القناع والتصريح بالحقيقة السافرة.

ولكن القصيدة تعود في المقطع الثامن إلى لحظة البدء، أو اللحظة الدرامية التي بدأت منها: يبحث ابن عربي عن الموت، حاملاً مسؤولية المعرفة والحقيقة، ويروي قصة الموتى الذين طاردوه وأغلقوا عليه باب القبر ليمنعوا صوت الحقيقة الصامت من أن يصبح صائناً. بيد أن الحقيقة تظل بعد بعثه من الموت حبيسة الصدور تحت قميص الصوف. فالتجربة التي مرت بها شخصية الممثل المقنع في حلبة

التجربة الدينية). ولهذا، فإن المقطع الثاني من القصيدة تعبير درامي رائع عن مأساة «الوقتيّة» في تجربة الاتصال بالمعرفة أو الحقيقة. إلا أن «الوقتيّة» هنا تتخذ سماتاً مختلفاً عما هو الأمر عليه لدى الصوفيين.

فالشاعر هنا لا يفقد المعرفة أو الحقيقة لأنها سرعان ما تلاشت بعد أن كتّمها في مطاوي النفس ودواخلها، وإنما هو يفقدّها لأنه سرعان ما يطلقها ليفيد منها الآخرون.

وهذا ينسجم تماماً مع صورة الشاعر في مطلع المونولوج باعتباره ذلك النموذج الثوري المؤمن بأن الحقيقة ينبغي أن تكون ملكاً للمجموع، وألا تكون حكراً لأحد.

غير أن مأساة «الوقتيّة» في تجربة المعرفة، هنا، لا تبدأ منذ اللحظة التي يتخلّى فيها الشاعر عن المعرفة أو الحقيقة، وإنما تبدأ لحظة يصطادها الأغراب في مراعي الوطن المفقود.

إن البياتي يرسم صورة باهرة لهذه المأساة:

— فالمعرفة أو الحقيقة يمثل لها بشمس أو «غزاة» ما إن يطلقها الشاعر حتى يقتنصها الأغراب فتسلخ ويصنع من جلدها ربابة ووتر يشده الشاعر «فتورق الأشجار في الليل ويكي عندليب الريح».

إن المأساة تستحيل ها هنا أسطورة قومية وإنسانية يصل بها عبد الوهاب البياتي إلى مستوى من التعبير يضعه في مصاف أعظم شعراء العصر.

عصر الثورة:

في المقطع الثالث يستأنف الشاعر رحلته إلى الزمن الحاضر: لقد فقد المعرفة والحقيقة، والقدرة على الإبصار. إلا أنه ربما كان ما زال محتفظاً ببصيرته التي تقوده إلى «عين الشمس».

وهو يوحى إلينا في المرحلة الرابعة من القصيدة أنه يستعيد تفاصيل قصة قديمة تلقى ضوءاً على الصيغة التقريرية التي اختزل بها حصيلة تجربته في المقطع السابق.

فالمقطع يروي جزءاً من قصته مع «عين الشمس» لقب الفتاة التي أحبها. غير أن الفتاة رمز للحقيقة قدر ما هي

معاصراً لتجربته، فإن ذلك يعنى أن عنصر الخلق يسوغ مجاوزة المصطلح إلى مصطلح آخر. وذلك شأن القصيدة: فابن عربى يقول بالتجلى ولا يقول بالتحول.

التجلى تجربة تأملية ثابتة. أما التحول فتجربة حركية تفترض الانتقال من حال إلى حال.

فماذا فعل البياتى فى قصيدته؟

هل اكتفى باستجلاء شخصية تاريخية ساكنة؟

هل تلبس شخصية جديدة؟

هل خلق شخصية متحولة؟

فى كل ذلك لك أن تقول إن القصيدة تواسج بين عنصر القص الذى يتجلى فى رواية التاريخ وعنصر الدراما الذى يضيف على القصيدة طابع الصيرورة والاستحالة.

فالمقاطع المتحولة فيها جاءت بالزمن الحاضر، أى فى برهة لما تنقضى بعد: قلقة مفتوحة على المستقبل، دائبة التحول، لا تلتئم فيها صورة الحقيقة إلا لتكتسب سيماء جديدة.

المسرح تتكرر وتضعه مجدداً أمام ضرورة الثورة الموعودة، حيث يتلاشى الحد بين الفعل والتظاهر بالقيام به:

موعدنا: ولادة أخرى وعصر قادم جديد يسقط عن وجهى وعن وجهك فيه الظل والقناع وتسقط الأسوار.

غير أن برهة الحقيقة هذه لابد أن يسبقها الاستعداد للتظهر والشهادة:

من يوقف التزييف.. ويرندى عباءة الولى والشهيد؟

تجليات أم تحولات؟

تقف «أنا» الشاعر صنو «أنا» الشخصية التاريخية التى يتلبسها. ذلك أن من طبيعة الأشياء أن يوسع الشاعر من حجم حضوره إلى الحد الذى يضعه فى الموقع الذى يفترضه اللحظة الدرامية فى المونولوج. غير أن الإشكال الذى يظل ماثلاً فى هذا النوع من الشعر يتصل بمسألة التعبير عن الشخصية والموقف التاريخي. فإذا كانت هذه القصيدة استمادة تاريخية لتجربة محيى الدين بن عربى، فإن هذا يحتم التقيد بلغته وبمصطلحه الصوفى. أما إذا كانت القصيدة تأويلاً

الهوامش:

يقول: فاتخذنا من الطلى عقه وهو إشارة إلى النور. ذخائر الأعلام، تحقيق: محمد عبد الرحمن الكردى، ص ٥٤.

٢ - ص ٤، المرجع السابق.

٣ - نفسه، ص ٧.

٤ - التجلى الذاتى هو البارق لعدم ثبوته (نفسه، ص ٢٧).

٥ - «غشى على جبريل فى ليلة الإسراء، ولم يغش على الرسول لعظم روحه. فعندما جاءت السحابة البيضاء وقف جبريل وقال هذا مقامى لو تجاوزت شبرا أو فراقاً لا احترقت (نفسه، ص ١١).

٦ - الإمام.

١ - يقول محيى الدين بن عربى فى ذخائر الأعلام: شرح ترحمان الأشواق:

فلا تنكرن يا صاح قولى عرانة

تضى لغزالان بعض على الدما

ويشرح البيت بقوله:

لا تنكروا هذا البيت مع كونى أريد عيباً واحداً، فإني لكل إشارة معنى مقصوداً والفرالة هنا اسم من أسماء الشمس وقد ذكرنا القصد فى البيت الذى يأتي بعده:

فللظى أجياداً وللشمس أوجها

وللدمة البيضاء صمراً وممصما

قراءة النص فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجاً

عبدالرحمن بسيسو*

بحرف كيانى حدائى، نسيج شبكة المتناقضات، ومن
اكتشافه علاقاتها الممكنة؛ بغية تفعيلها، وفتح أقطابها
المتناقضة على جدل حر ومفتوح يفضى إلى تجديد الذات،
والشعر، والمجتمع.

ولأن الشاعر، من حيث هو كائن اجتماعى، وذات
مبدعة، هو القطب دائم الفاعلية، المشتبك مع جميع أقطاب
شبكة المتناقضات، لكونه متحركاً فى وسطها، أو لكونها
منسربة فى داخله، تكبحه، فيما هو يواجهها إذ يواجه ذاته،
ويواجه ذاته وواقعه، وواقع الشعر، إذ يواجهها؛ فإنه يضفر
دوافعه جميعاً، ويسحر موعلاً فى أعماق نشاطه الإنسانى،
ومجاله الحيوى الذى هو الشعر؛ كى يبدع القصيدة -
التجربة، أو القصيدة - الرؤيا، لتكون، بدورها، مجالاً حيواً،
أو عالماً من المرايا البؤرية الكاشفة، تتبدى فيه الخيوط متباعدة
المصادر والألوان، وهى تنسج الشبكات الثلاث: المتناقضات
وعلاقاتها الراهنة والممكنة، الدوافع، والوظائف. وهى

تكوين القناع وبناء النص:

تعود محاولة تعرف دوافع التقنع فى القصيدة العربية
الحديثة إلى الإطلال على شبكة المتناقضات التى تتخلل
الواقع العربى مكبوحه عن التفاعل، وإلى تعرف طبيعة
العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة، وواقعه الاجتماعى -
التاريخى، وذاته، والشعر، من جهة ثانية؛ وذلك على اعتبار أن
موقف الشاعر؛ المتوجه نحو اختراق شبكة المتناقضات لفك
كوابحها، وتفعيلها، هو المحدد الأساس لطبيعة علاقاته التى
تعكس، من بين ما تعكسه، دوافع التقنع فى القصيدة،
والوظائف التى يتطلب من القناع أن يؤديها فيها. فإذا
تستدعى عملية اختراق شبكة المتناقضات نسيج شبكة علاقات
فاعلة ومؤثرة؛ فإن هذه الشبكة تنهض بدورها على شبكة
دوافع متضاربة ومتفاعلة، تنبع من قراءة الشاعر المسكون

* ناقد وباحث، فلسطينى.

غالباً، اسم الأنا المغاير الذي صار اسماً للقناع، أو الذي أدخلت عناصر منه مع عناصر أخرى تترد، غالباً، إلى أنا الشاعر، في تكوين اسم جديد للقناع، وعلى اعتبار أن المصاحبات النصية الأخرى: اسم الشاعر، المقدمة، عنوان الديوان، تاريخ الكتابة - إن وجد - تاريخ النشر... إلخ، تقدم معطيات كافية لتحليل علاقة الشعراء بشبكة مصادر التسمية على مستويات مختلفة، وفي ضوء منظور يتعامل مع قصيدة القناع بوصفها ظاهرة، وليس نصوصاً مفردة، ومستقلة.

إن عملية تكوين اسم جديد للقناع هي، من حيث البنية التي تنتجها، صورة مصغرة لعملية تكوين القناع ذاته؛ ذلك لأنها تمثل الحد الأدنى الذي يمكن لتفاعل أقطابه: أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير، أن ينتج قناعاً. ونظراً لأن عملية تكوين القناع من حيث هي تجربة مروية في القصيدة، وهوية تتحقق فيها، لا تقتصر - كما تفصح عن ذلك معظم القصائد المقنعة - على المصدر الوحيد الذي استدعى منه اسم الأنا المغاير الذي أعطى للقناع، أو على المصدرين اللذين استدعيت منهما العناصر المكونة لاسمه الجديد. كما أنها - أي عملية تكوين القناع - قد تغاير المصدر الذي استدعى منه الاسم، مغايرة بعيدة، فتناهى بالقناع عن هوية الأنا المغاير المتحققة في ذلك المصدر، وتتوجه نحو مصادر أخرى، وذلك على النحو الذي يصير معه الاسم موحداً السمات والخصائص بصورة جزافية، كما نلاحظ في إيماءات اسم القناع: مهيار الدمشقي، مقارنة بخصائص هويته وشبكة دلالاته، أو على النحو الذي تبدو معه إichاءات الاسم وهي تسهم، بجلاء، في تكوين القناع وصوغ خصائص هويته، كما نلاحظ في كثير من القصائد، أو هي تسهم في ذلك بغموض وخفاء، كما نلاحظ في قصائد أخرى؛ فإن ذلك كله، بالإضافة إلى ما سيكشف عنه التحليل النصي، يؤكد أن مصادر التسمية ليست هي - دائماً - مصادر التكوين؛ وذلك لأن هذه الأخيرة لا تتعلق باسم القناع بقدر ما تتعلق بهويته التي تتحقق، دائماً، في سياق صيرورة تجربته المروية في القصيدة، وهو الأمر الذي يفصح عن أن تكوين القناع ليس إلا مصطلحاً مضمناً في مصطلح أوسع هو تكوين القصيدة، أو بناء النص. وعلى ذلك، فإن النص هو المجال الوحيد الذي

الشبكات التي تصطرع في الكون الذي يتحرك فيه القناع، ويحركه، باعتباره - أي القناع - معادلاً موضوعياً، أو موازياً شعرياً، للشاعر - الإنسان الذي يتحرك في الواقع الموضوعي ليجدد ذاته، ويجدده. فلئن كان الشاعر - على مستوى القصائد غير المقنعة، هو «محور تركيب القصيدة» الموضوع^(١) وهو منشؤها، بوصفه ذاتاً مبدعة، أو أنا تخيل إلى ما اصطلاح على تسميته بـ «المؤلف التسمي» الذي ينظم النص، والذي يروي تجربته، بوصفه أنا مضمرة لا تخيل إلى الشاعر من حيث هو مؤلف حقيقي؛ بل إليه بوصفه «أنا من ورق»^(٢)، على حد تعبير رولان بارت؛ فإن صدور قصيدة القناع عن تجربة رؤيا داخلية، أو تمام ديبالكتيكي، لا يفصلي فحسب إلى إبعادها عن التمرکز حول أنا الشاعر، أو حول هوية مجردة؛ هوية من ورق، يحيل إليها الصمير: «أنا»، بل إنه يجعل القناع الذي لا يطابق أياً من القطبين الأساسيين اللذين يشكلانه، يتبدى، في القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً حسياً وعينياً هو محور تركيبها، وخائص تجربتها، ومحقق صيرورتها؛ ومبدعها الذي، يحقق انتماءها إليه إذ ينطقها، بانياً بذلك كينونتها الموضوعية المستقلة عن الشاعر؛ حيث تتمحور القصيدة حوله، ليس فقط كمعادل موضوعي - شعري لتجربة الشاعر، أو لتجربة الشخصية، أو لكليهما معاً؛ بل كمعادل موضوعي لتجربة إنسانية مستمرة هي نتاج تفاعل كلتا التجريبتين في رؤيا الشاعر، وهي تجربة القناع اللامتناهي الذي يتواصل حضوراً في الحياة والتاريخ.

وإذ يولد القطب الأول في تشكيل القناع: الشاعر، سؤال الدوافع؛ فتفتح محاولة الإجابة عن هذا السؤال إمكان تحليل شبكة المتناقضات التي تحكم الواقع، وإدراك مكونات شبكة علاقات الشاعر مع ذاته، ومجتمعه، والشعر، على طريق بناء شبكة الدوافع متعددة المستويات والأبعاد؛ فإن القطب الثاني في تشكيل القناع: الأنا المغاير، يولد السؤال عن المصادر التي يستدعي منها الشعراء أناسهم المعايير التي يعطون أسماءها، كلياً أو جزئياً، للأقنعة. ويقود إلى إجراء معالجات متعددة المستويات والمداخل لهذه المصادر، انطلاقاً من المعطيات التي تقدمها عناوين القصائد، والمصاحبات النصية الأخرى. وذلك على اعتبار أن عنوان قصيدة الأنا يتضمن،

يمكن أن نبحث فيه عن مصادر التكوين، الواضحة أو الخفية.

ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغاير، كاسم للقناع، أو كعنصر يشارك عنصرا آخر يرتد إلى أنا الشاعر في تكوين اسم جديد له، سيولد فرضا - قد يبدو هيعة بدهية - مؤداه أن المصدر الذى استدعى منه ذلك الاسم، أو أحد مكوناته، سيكون مصدرا مهيمنًا في تكوين القناع، أو أنه، في أقل تقدير، سيكون أحد المصادر البارزة في تكوينه، الواضحة على سطح النص، أو الغائبة في نسيجه، وفي ثنايا طبقاته العميقة. وقد يؤدي حضور أنا الشاعر كقطب رئيسى ودائم في تكوين القناع: تجربة وهوية، وفي تسميته أحيانا، إلى توليد فرض مشابه يقودنا إلى مسألة سطح النص عن المكونات العائدة مباشرة إلى الشاعر وشبكة علاقاته مع واقعه، وسيرته الذاتية، وتجربته الحياتية، وفكره النظرى، وخصائص هويته التى يتميز بها فى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه، والتى نعرفها مسبقا، أو نكوّنها لأنفسنا عنه.

وعلى الرغم من أن هذين الفرضين لا يتجاوبان مع المفهوم العميق لديالكتيك التماهى الذى يحكم العلاقة بين أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير فى قصيدة القناع التكوينية المحكم، والذى تؤكد نتائجه أنه «بمجرد أن يعثر الشاعر على قناعه، ويصبح هذا القناع الشكل الخارجى لحياته الخلاقة، فإن هذا القناع يفقد الاتصال الحقيقى كله مع حياته الطبيعية»^(٣). وعلى الرغم، أيضا، من أن كلا الفرضين ينهض على تصور سطحى لمبدأ التقنع فى القصيدة، ولقصيدة القناع من حيث هى نص، حيث يتبدى القناع، فى هذا التصور، مجرد حيلة بلاغية، أو بوق ينطق كلمات كان بمقدور الشاعر أن يقولها على لسانه الشخصى، وبصوته الخاص. وتتبدى القصيدة وكأنما هى خزانة ذات أدراج متسلسلة، أى متتاليات شعرية، تختوى بانفصال وعلى التوالى، شذرات من تجربة الشاعر، ومن تجربة الأنا المغاير، أو كأنما هى نسيج مرقع احتفظت كل رقعة منه بخصائصها المتميزة، ولونها الأصلى الذى يدل على الثوب الذى اقتطعت منه. على الرغم من هذا وذاك، فإن لكلا الفرضين المشار إليهما إيجابية أساسية تكمن فى تمكيننا من اكتشاف الطريقة، والدرجة التى يعمل فيها

ديالكتيك التماهى فى هذا النص أو ذاك، وهو الأمر الذى يتوضح من خلال إدراك القوانين والآليات التى تحكم «ديالكتيك التماهى» الذى هو، فى التحليل الأخير، اقتناص وتجسيد لنتائج ديالكتيك التماهى.

وإذ نرى فى الفرضين المشار إليهما ما يوفر للتحليل منطلقا يبدأ منه؛ وذلك على اعتبار أنهما ينهضان على تصور سطحى لمبدأ التقنع يفضى إلى انبثاق المستوى الأدنى لديالكتيك التماهى، وإلى إنتاج التجلى الأدنى، أى التجلى البلاغى اللاتكوينى لقصيدة القناع؛ فإن فى ذلك ما يدفعنا إلى وضع كلا الفرضين، والتصوير الذى ينهضان عليه، فى دائرة الاهتمام؛ كى تتمكن من خلال المواجهة بين الأدنى والأعلى من اكتشاف مستويات اشتغال كل من ديالكتيكى التماهى والتماهى فى أى قصيدة نحللها؛ بغية اكتشاف مصادر تكوين القناع الذى ينطقها. فإذا تباين طاقات اشتغال ديالكتيك التماهى قوة وضعفا؛ فإن انعكاسه على النص يفضى إلى تباين الآليات الحاكمة لديالكتيك التماهى، وإلى تعدد مستويات اشتغاله، وذلك على النحو الذى يفصح عن تباين درجات التفاعل بين الأقطاب المشكلة للقناع، وبين التجارب والنصوص المتداخلة فى بناء تجربته، وصوغ هويته المتحققة فى القصيدة.

ولئن كان كل نص، وعلى نحو معمّم، هو «لوحة فيسفسائية من الاقتباسات»^(٤)، أو هو «مجال لالتقاء خطابين على الأقل»^(٥)، أو «سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى»^(٦)، وذلك فى ضوء إدراكنا أن الحوار بين النصوص هو «ظاهرة معتادة على طوال التاريخ الأدبى»^(٧)، حيث ينهض النص الجديد على «تشرب وتحويل لنصوص أخرى»^(٨) سابقة عليه أو معاصرة له؛ فإن هذا الحوار، هذا التشرب والتحويل، يتحقق فى الشعر بطريقة بالغة الكثافة والعمق إلى درجة يغدوان معها ضرورىين «الولادة معنى النص»^(٩)، حين يصعب التقاط معناه، وبناء شبكة دلالاته، بمعزل عن إدراك القاع الذى ينهض عليه، عبر اكتشاف النصوص المتداخلة فى نسيجه.

وإذا ما كان هذا هو شأن الشعر عموما؛ فإننا نستطيع، بالنسبة إلى الشعر العربى الحديث، أن نذهب مع جوليا

تفاعلات الأنا وتداخل النصوص:

وكي تتحقق تجربة التماهي، وكى يشغل النص، لابد من توفر حد أدنى، وليس هذا الحد الأدنى إلا حواراً بين قطبين، تفاعلاً بين ذاتين فاعلتين ومنفعلتين، وتداخلاً بين نصين. وإذا تنطلق قصيدة القناع من قاعدة العلاقة التي يؤسسها القطبان الأساسيان: أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، فإن بعض النصوص يضل لصيقاً بهذه القاعدة، أو قريباً منها، فيما ينطلق بعضها الآخر إلى فضاءات أوسع، فيحتضن، في إطار تجربة التماهي الماثرة في قاعه، كثرة من الأنا المغايرة، ويوسع عالمه بالحوار المتفاعل مع نصوص كثيرة تربو على الحصر.

وقد يكون لظول النص، أو قصره، أثر ظاهر في الدلالة على درجة اقترابه من تلك القاعدة أو ابتعاده عنها. فإذا افتتح طول القصيدة إمكان تعدد مصادر التكوين، وتوسع قاع النص، فإن قصرها يغلُق هذا الإمكان، أو يضيق مجاله، أو يحول دون تحقيقه على الشكل الفني الموائم. وعلى الرغم من المنطقية الظاهرة لهذه الفروض، ومن الاستخلاص النقدي الشائع الذي مؤداه أن القصائد العظيمة هي دائماً قصائد طويلة؛ وذلك بسبب من كمية الواقع التي لابد أن تتضمنها كمضمون ظاهر^(١٠)، فإننا نحسب أن العوامل الخفية التي تحدد حجم القصيدة هي ذاتها التي تفضي إلى تصاقها بالقاعدة أو ابتعادها عنها. فليس حجم القصيدة إلا نتاجاً لتلك العوامل التي نعتقد أنه ما من عبارة قادرة على احتضانها جميعاً غير عبارة «طبيعة التجربة»، فالتجربة كما تبدى في القصيدة تحتضن الدوافع الكامنة وراء التمتع فيها. وتفصح القصيدة، عبر التحليل المتأن، عن ترابيات الدوافع وعن الدافع الأكثر هيمنة عليها. فحين يهيمن على الشاعر دافع معين مدرك من جانبه، كأن يتحاشى الاصطدام المباشر بالسلطة السياسية وأجهزتها القمعية، أو أن يمر من خلال قناع عن موقف أو رؤية معينة لا يستطيع، لسبب أو لآخر، أن يثبهما على لسانه الشخصي، فإن هذا الدافع، وعلى الرغم من استدعائه دوافع أخرى تلازمه، هو الذي يحدد، بالضرورة، حجم النص بحجم الجزء المراد إضائه من تجربة الشاعر عبر إضائه ما يوازيه، أو يتجاوب معه، من تجربة الأنا المغاير، وهو

كريستيفا في تأكيدها أن التناص، أو التماهي النفسي، أو الحوار بين النصوص، هو «بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة الحدائية قانون جوهرى، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً». وإذا تبدى قانون التناص قانوناً جوهرياً بالنسبة إلى النص الشعرى الحدائي عموماً، فإنه بالنسبة إلى قصيدة القناع، قانون ضرورى؛ وذلك لأن هذه القصيدة لا يمكن أن تتحقق دون أن تنهض على آليات اشتغال هذا القانون الذى هو - كما سبقت الإشارة - الوجه الآخر لديالكتيك التماهى: القانون الجوهرى الذى عليه تنهض تجربة التمتع. فإن نحن نظرنا إلى الشاعر وإلى الأنا المغاير، كذاتين تتفاعلان في مجال رؤيا داخلية تفضي بالشاعر إلى العثور على قناعه؛ فإننا نكون بإزاء ديالكتيك التماهى الذى نحسب أنه مصطلح ملائم للتعبير عن ذلك التفاعل. وإن نحن وجهنا النظر نحو عملية تحويل تجربة الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أى إلى قصيدة قناع، فإننا نواجه ديالكتيك التناص الذى تسبق عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر: بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أى بوصفها نصاً مشغولاً من كثرة من التجارب والنصوص، مع أنا الأنا المغاير: بوصفها تجربة مربية في نصوص معينة، وبوصفها هوية متحققة في تلك النصوص، أو نصاً شفاهياً ينسرب في نسيج الواقع، أو نصاً الحاضر المعيش، وفي وجدان الناس، وذلك على النحو الذى يفضي فيه التفاعل بين هذه النصوص إلى خلق القصيدة التي تجلّي انبثاق تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية، وتنعكس فاعليتهما، فيما هي تعكس ناتجهما في تجربة القناع، وفي هويته المكتسبة عبر صيرورة تجربته المتحققة في القصيدة.

إن ديالكتيك التناص، في ضوء ما سبق، هو الوجه الظاهر لديالكتيك التماهى؛ ذلك لأنه يعكس عملية تحول قطبي القناع من ذاتين متفاعلتين إلى نصين متداخلين، ويقتصر الحركة الباطنية التي تمر بها تجربة الرؤيا الداخلية، مجسداً نتائج صيرورتها وحركة تحاذب وتفاعل أقطابها في جسد القصيدة، ومقتنصاً هوية القناع، من حيث هي هوية مجردة تتحقق عبر رؤيا الشاعر الداخلية. كى يحولها، باللغة، إلى تجربة حيوية، وحية، تجرى في مجال حيوى هو النص الذى يحقق لها الوجود في الحياة، والتاريخ.

الأمر الذى يحكم الأعم الأغلب من القصائد القصيرة، والقصائد - الومضة التى تبدى، وكأنما هى نص مكتوب فوق نص وحيد!

وحين يتجاوز الأمر حدود التعبير عن موقف محدد، أو الإشارة الجزئية إلى حالة معينة، أو اقتناص لحظة من لحظات تجربة واسعة، إلى الدخول فى تجربة رؤيا داخلية، بالمعنى الفلسفى أو الصوفى، وإلى تجسيدها فى النص بوصفه تجربة إنسانية كلية وشاملة؛ فإن اتساع التجربة بفضى، بالضرورة، إلى اتساع النص، دون أن يتطابق كلا الاتساعين؛ حيث كلما اتسعت الرؤيا، على حد قول النفرى، ضاقت العبارة^(١١). وإذ يفضى اتساع التجربة إلى اتساع النص؛ فإن كلا الأمرين ينهض على تعددية لافتة فى مصادر تكوين القناع، فمثل هذه التجربة التى تسمى إلى التوفيق بين ما يتناهى وما لا يتناهى، وإلى وصل الزمان بالأبدية، واقتناص الأزمنة كلها فى برهة رؤيا كاشفة، هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتماهى به، على أشباهه، وتصله - إن كان متأخرا - بنموذجه الأصلي الموغل فى القدم، أو تبنى سلسلة تجلياته المتعددة بتعدد أسمائه - إن كان هو النموذج الأصلي الأقدم - حتى أقرب نجل له فى عصرنا، أو فى أقرب الأزمنة إلى عصرنا، بحيث يكون القناع هو التجلى اللانهائى، المرغل فى الماضى، والقائم فى الحاضر - واقعا أو رؤيا - والمفتوح على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلي وتجربته اللامتناهية، وبحيث تبدى القصيدة نصا مكتوبا فوق ما لا يتناهى من النصوص.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف الآن، وقبل تحليل القصيدة المختارة: «كلمات سبارتكوس الأخيرة»؛ لأمل دنقل، عند محاولة لاستكشاف المداخل أو القنوات التى يمكن أن تنسرب من خلالها أنات مغايرة كثيرة لتفاعل فى تكوين الأنا المغاير الرئيسى الذى يتماهى به الشاعر، أو لتفاعل فى تجلية تحولات القناع نفسه إذ يدخل معها فى تجارب رؤيا داخلية تخمعه، أو توحيده بها، وهو الأمر الذى يتفظهر فى حضور نصوص متعددة المجالات والحقول والسياقات المصدرة، تنصهر فى نسج - أو تبدى على سطح - القصيدة التى تتخلق هوية القناع فى سياق صيرورتها من حيث هى تجربة.

حين تنهض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية متسعة وشاملة، وحين تكتب القصيدة التجربة نفسها لا أثرها؛ فإن طبيعة العلاقة بين قطبي هذه التجربة تفتح الباب واسعا أمام تعددية المكونات التى تعود إلى كلا القطبين فى سياق تحولاتهما المستمرة التى تنعكس فى تحولات القناع وفى تجلياته الاسمية، أو الصورية المتعددة؛ ذلك لأن جدلية أنا الشاعر - أنا الأنا المغاير التى تتم فى إطار الرؤيا الداخلية هى، دائما ومن حيث الإمكان المجرد، جدلية مفتوحة على استدعاء أقطاب أخرى تنصهر فى مكونات أى منهما، بوصفها قنبا رئيسيا، وعلى استدعاء نصوص تم امتصاصها فى عملية صوغ خصائص هوية أى منهما، من حيث هى نص مكتوب فوق كثرة هائلة من النصوص. ولا ريب، هنا، أن جميع المداخل والقنوات المحتملة لانسراب الأنات المتغايرة، ولعبور النصوص، تعود إلى هذين القطبين اللذين يولدان، تتفاعل عليهما. تلك الجدلية المفتوحة التى تفضى إلى تحقق القصيدة بوصفها مجالا حيويا تتخلق فيه هوية القناع.

ولأن الشاعر، بوصفه ذاتا مبدعة، وأنا اجتماعية تبحث عن اكتمالها، وعن تحقيقها الإنسانى الأسمى؛ هو المجال الحيدى الذى تدور فى أعماقه تجربة التماهى، أو الرؤيا الداخلية التى تنتج هويته العميقة، فيما هى تنتج القصيدة؛ فإن اختياره هذا الأنا المغاير أو ذاك، وهذا النص المصدري أو ذاك، وهو الاختيار القائم، بطبيعة الحال، على مدها الشفافى، وعلى تجربته الحياتية، وعلى موقفه من شبكة متناقضات الواقع، وعلى طبيعة توجهاته الفكرية والشعرية، هو الشرارة الأولى التى قد تختزن، فى ضوء طبيعة الاختيار، طاقة تفجير هائلة، أو ضئيلة؛ وذلك لأن اختيار الشاعر لنموذج أعلى، أو لنمط أصلى، ليجعله اسما لقناعه، ومحورا تدور حوله تجربة القصيدة، سيفضى - بما لهذا النموذج أو النمط من خصائص وميزات، وبما ينطوى عليه من إمكانات فنية وطاقات رمزية - إلى بناء التجربة فوق كثرة من التجارب، وإلى نهوض النص فوق قاع بالغ الاتساع والعمق؛ لكونه يحتضن كثرة هائلة من النصوص، وإلى جعل القصيدة برجا شاهق العلو، يرتقيه القناع فيما تمتد أسسه عابرة الأرض والزمان، صوب ما لا يتناهى من الطبقات. وكأنما القصيدة

سطح ظاهر لكثرة من النصوص الواردة تحت أي طوائفها التحتية العميقة.

وقد تبدى القصيدة، في حالات عديدة، أساساً أو قاعاً يقبع في أبعاد طبقات الأرض غوراً، وبخاصة حين يكون النموذج الأصلي الأقدم هو اسم الشاعر، فالتأثر بتجربته مهيمنة على تجربة القصيدة، فيصير التجويز كأي طبقة من الطبقات التي تصل سطح النص بقاعه العميقة، تتجلى من التجليات النصية لذلك النمط الأصلي حتى يصل إلى أعلى البرج، حيث نلتقي بأقرب أسمائه إليه، أو سمعه المتجلى في رحاب عصرنا، أو المتطلع إلى حصار قلوبنا به، وتأسيساً القصيدة، في هذه الحال، هي القناع الذي وضعت حفرينات الشاعر إلى إظهاره وإضاءته، والذي يوفى على كثرته من التجارب والنصوص التي يوحى بها أو يستلهمها، وسواء تحرك النص هابطاً من قمة البرج إلى أغوارها، أو صاعداً من أعماق أغواره إلى قمته؛ فإنه مرشح - في كل حال - إلى المرور بالأسماء المتعددة للنمط الأصلي، وهو - مقتضياتها في نسيجه على نحو ظاهر، أو إلى الإحساس بها في كنهه، كما أنه مرشح، في ضوء ذلك، إلى اقتحام هذه الأسماء مع ندوة مختلفة، وإلى فتح دفات كثيرة من الكتب، وإلى استدعاء كثرة من التجارب.

وكي نوضح مغزى أي من هذه التسميات الصاعدة والهابطة، وكى نكشف عن دلالة النصوص الشعرية التي تجسد أيا منهما، فإننا نشير إلى إيماننا بأن اختيار الشاعر التماهي بشخصية تاريخية كالحلاج، مثلاً، وهي شخصية تبعد عنا، من حيث الحقبة التاريخية التي احتضنت تجربتها الواقعية، مسافة زمنية تربو على ألف سنة، مما يعني أن القصيدة التي تنطق صوته، كقصيدة الحلاج، وليبائى، على سبيل المثال، تختار الانطلاق من طبقة تاريخية بعيدة عنا. غير أنها ليست مرغلة في المعاد، وهو الأمر الذي يفتح تجربة الحلاج - القناع على تجارب أخرى سابقة لتجربته أو لاحقة لها، فتجارب ما قبله، وما بعده، بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ التجربة من في القصيدة اتجاهين:

أولهما: اتجاه صاعد يصل تجربة الحلاج - إن تصريحاً أو تلميحاً - بتجارب التمرد والرفض، والصلب والقيامة، الكثيرة والمتعددة، التي وقعت بعد تجربته، أو في زمن إبداع القصيدة ونشرها للمرة الأولى، أو في زمن قراءتها.

وثانيهما: اتجاه هابط يصل الحلاج بنموذجه الأصلي الموعل في القدم عبر المرور بتجلياته المتعاقبة زمنياً، وفق تسلسل يهبط من الأقرب إلى الأبعد، بانياً، في سياق ذلك، كوناً أدبياً متكاملًا موسوماً بعنوان: الموت والانبعاث، وعامراً بحركة أبطال تجربة إنسانية - كونية لا تنتهى.

وقد يختار الشاعر شخصية معاصرة له، أو قرية عهد بزمه. فيتفاعل مع شاعر، أو مفكر، أو قائد سياسى، أو مع شخصية من الشخصيات التي واجهت المصير الذي ناضلت طبقة تجربتها من أجل أن تجنب الإنسان الوقوع فيه: السجن والتعذيب، أو الموت غدراً أو غيلة على يد سلطة شمولية طاغية، أو قوة إلامية فاشية، أو رقة استعمار خارجى... إلخ؛ بحيث يمكن، والحال هذه، أن تأخذ القصيدة اتجاهها هابطاً يصل هذه الشخصية بنمطها الأصلي، ويحيلها، في ضوء هذه الصلة، إلى نخل من تجلياته اللامتناهية.

وقد يختار الشاعر أن يتماهى بالنمط الأصلي الأبعد، كأن يسمى قاعه باسم الإله الابن: دموزى، فتأخذ القصيدة في تجليها النصي الواضح، أو في إثارتها الحيوية متوازيات متعاقبة زمنياً، اتجاهها صاعداً يصل دموزى بأشباهه، وبآخر إنسان اختار أن يجلى في تجربته الحياتية تجربة هذا الإله المخلص، الفادى، ابن الإنسان.

وأيا كان اتجاه حركة القصيدة، والتجربة المروية فيها، أو التجارب التي تثيرها، فإنها إذ تتحقق برصفتها قصيدة قناع: وعلى النحو الذى أوضحناه، تستطيع أن تعبر عن التجربة الإنسانية في كليتها وشمولها، وأن توفى بين المتناهي واللامتناهى، وأن تفصح، في ضوء ذلك، عن رؤية عديقة للإنسان والوجود.

إن تعددية أسماء النموذج الأعلى، أو النمط الأصلي الراح، وتشابه تجارب الشخصيات أو الكيانات التي تحمل

وإضافة لما سبق، فإن لتعددية الإحالات الموضوعية لشخصية واحدة لذاتها في الواقع الاجتماعي، وفي التاريخ - كأن تكون الشخصية التي اختارها الشاعر للتماهي بها، هي، في آن، شخصية شاعر، وفيلسوف، وفارس، وقائد سياسي، وعالم فلكي، ومتصوف... إلخ؛ أي شخصية موسوعية - أثرها المحتمل في تعددية مصادر تكوين القناع؛ وذلك لأن مثل هذه الشخصية متعددة التجارب، تحقق لنفسها حضوراً نصياً في سياقات مصدرية متعددة الحقول والمجالات.

وفوق ذلك، فإن لتوجه الشاعر نحو خلق القصيدة - الأسطورة، كتنجربة تتحرك فوق الزمان والمكان، ونحو تكوين القناع كوحدة للمتناقضات المتفاعلة داخل ذاته، كإله أسطوري، أثره البالغ في فتح النص على تعددية لافتة في مصادر بنائه، وفي مصادر تكوين القناع الذي ينطقه ويتحرك في مجالاته، خائضاً التجربة، محولاً لها، ومتحولاً بتحولاتها، ومكتسباً في كل محطة من محطاتها هوية جديدة تنهض على أنقاض القديمة وتتجاوزها؛ فالشاعر، في محاولة كهذه، يستدعي شخصيات ورموزاً وتجارب من مصادر متعددة ومتباينة، ويدخلها جميعاً في صلب نسج جديد، وفي إطار شبكة رمزية تدخل مكوناتها في إطار بنية علاقات جديدة تؤسسها، وذلك على النحو الذي يتبدى معه الشاعر وهو يعمل خارج مصادره التي ينطلق منها، وتتبدى معه القصيدة، على عمق قاعها واتساعها، وكأنما هي، من كثرة مالها من منابع، قصيدة بلا منابع، أو كأنما هي القاع، وهي المنابع.

تلك، إذن، هي أهم المداخل والقنوات التي تفتح الآفاق واسعة أمام تعددية مصادر بناء القصائد، وتكوين الأتعة التي تخوض تجاربها وتنطقها. غير أن هذه التعددية لا يمكن أن تكون تلقائية، أو فيضاً يتحقق بمجرد اتصال الشاعر بمصدر أو بنمط أصلي واحد، أو بمجرد اتصال القارئ بالنص. فلكي يطور الشاعر مثل هذه التعددية، حضوراً في النص أو غياباً فيه، ينبغي أن تكون موجودة بالنسبة إليه، وجوداً بالقوة أو بالفعل، أي حاضرة في ذهنه ومخيلته، أو غائبة في ذاكرته الثقافية، كامنة في أعماقه. وكى يتمكن القارئ من إدراك النص، وفهمه، والدخول في عوالمه الظاهرة والخفية، ينبغي أن يتوافر على ثقافة واسعة تمكنه، وهو يقارب

هذه الأسماء، وانصهار خصائصها جميعاً في جوهر واحد، يعتبر، في ما نظن، القناة الأهم التي تمر عبرها كثرة من الأسماء والتجارب والنصوص لتتفاعل، معاً، في صوغ قصيدة تنبني على اختيار اسم واحد من بينها للقناع. ذلك أن أيًا من هذه الأسماء سيكون مرشحاً لاستدعاء شبكة الرموز التي ينتمي إليها، كى يحركها على محوره، موسماً مجال حركته ودلالته، بالدخول في مجالاتها، وبمهااة ذاته بها، ويتجلية تحولات هويته في صورها وأسمائها، ومن خلال خوض تجاربها.

ولا شك في أن تداخل النصوص المصدرية يعتبر، في حد ذاته، مدخلاً تلقائياً لاستدعاء النصوص الكثيرة التي انبنى عليها النص الذي يعود إليه الشاعر ليستدعى منه اسم ناه المغاير، (اسم قناعه)، وتجربته المروية فيه؛ فقد يذهب الشاعر إلى أحد أناجيل العهد الجديد كى يستدعى منه المسيح، والجانب الذي يريد إضاءته من جوانب تجربته، فلا يكون ذلك انفتاحاً على العهد الجديد، أو على أحد أناجيله فحسب، بل يكون، من جهة أولى، انفتاحاً على النصوص الأسطورية والدينية التي تقبع في قاع الأناجيل، أو تغيب في سيجها؛ لكونها قد تناصت معها وهي تحول تجربة المسيح من الواقع إلى النص، ومن التاريخ إلى اللغة. ويكون، من جهة ثانية، انفتاحاً على النصوص الأخرى التي تختزنها الذاكرة الثقافية للشاعر، أو للقارئ، والتي تناصت، على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، مع العهد الجديد، ونهضت على توسيع الكون الأدبي، واللاهوتي، لتجربة المسيح، كعمل ينطوي، ضمناً، على توسيع تجربة نمطه الأصلي الأبعد، الإله - الابن - دموزي، أو تموز، وتجارب موازياته الكثيرة في الثقافات الإنسانية المتعددة؛ بحيث نرى إلى القصيدة وهي تتحرك فوق طبقات متراكبة تنطوي كل واحدة منها على تجليات نصية متشابهة، وغير متطابقة، لشخصية جوهرية واحدة تواصلت حضوراً في حياة الإنسان، وفي تاريخه، أو وهي تحرك طبقات تراكب فوق سطحها، مشيرة إلى الواقع الذي تحوله القصيدة نفسها إلى نص تنسرب في نسجته، وفي شبكة دلالاته، الموازيات الواقعية للقناع، الموجودة في الواقع، أو التي يتطلع إلى انبعاثها فيه.

إن تعامل بعض المناهج مع النصوص الإبداعية، بوصفها وثائق أو مدونات تنتج نصوصاً قديمة، يفضي إلى تشطية النص المدرس، عبر تحويله إلى قطع متناثرة، غير متصلة؛ بغية رد كل قطعة إلى مصدرها وأصلها، أو بغية إعادتها إلى مصدر محتمل، قد لا يكون بالضرورة نصاً مكتوباً، كالأقوال المعيشة، والتراث الشفاهي المتداول، وسيرة الكاتب، أو حالة من حالاته النفسية ... إلخ. ولأرب أن التصورات النظرية التي تنهض عليها هذه المناهج لا تتوخى، في التحليل الأخير، غير الإعلان عن «موت الخيال» وانتحار الفكر، وتأكيد مقولة أن «لا جديد، أبداً، تحت الشمس»، وأن العالم قد أنجز نفسه، وصاغ هويته، وأن ليس بمقدور الإنسان أن يبدع شيئاً جديداً يغير ما سبق إنجازه، وأن كل ما يستطيعه هو أن يسكن إلى عالم ثابت، وإلى نص سابق الإنجاز، يتأيد على التحويل والتحوير والتطوير والإضافة؛ لأنهما كاملان مكتملان، مغلقان على ذاتهما ومكتفيان بهما، يعطيان ولا ينتقصان، وليس قابلين لأية زيادة.

ولسنا، في ضوء ما سبق، بحاجة إلى تفصيل القول بأن هذه التصورات والمناهج تفتتت على الحياة والإبداع والعالم، وتحيل الإنسان إلى مجرد مستهلك سالب للزمان، ولإبداعات أسلافه، نافية عنه إمكان الوجود الفاعل في الوجود، محيلة حياته إلى صقيع بارد لا يث في الكون عبر برودة الموت. إنها تصورات ومناهج تهدر جهد الإنسان الخلاق المبدع، فيما هي تهدر وقت الناقد وجهده؛ إذ ترسله في متاهات البحث عن «سرقا مزعومة»؛ وتركه لاهنا وراء خطوات شاعر مبدع؛ بنية التقاط ما يؤهله لتأكيد موت الإبداع والصاق تهمة «الانتحال» صخرة مقيمة على صدر إبداعاته.

إن الكلام «يقتح بعضه بعضاً»^(١٣) وتلك هي بالضبط العلاقة الممكنة بين النص الإبداعي الأصل، أي المتأصل في الإبداع، والنصوص التي يستلهمها وينبني عليها، وسواء في ذلك أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية. إنها علاقة اتصال وانفصال، هدم وبناء، امتصاص وتحويل، أي أنها علاقة تفاعل وحوار، وليست بأية حال - طالما أن السياقات والعلاقات متغيرة - علاقة تحدر من سلالة، أو علاقة فرع

نصاً مفرداً، من بناء كون أدبي شاسع الأرجاء، مترامي الأطراف.

ولعل في حاجة الشاعر إلى الثقافة الواسعة لبيدع النص الحدائي، وفي حاجة القارئ إلى مثل هذه الثقافة كي يفك مغاليق ذلك النص، ويفهمه، ويدرك عوالمه، ما يفصح عن واحدة من أبرز الغايات التي تتوخى القصيدة الحدائية، وفي إطارها قصيدة القناع، أن تصل إليها، وأن تحقق حضورها العميق، في خصائص هويتها، وفي سلوكها اليومي، وفي مجالات حياتها بأسرها. وليس من اسم لتلك الغاية غير الإبداع: أن يبدع الشاعر النص الذي يتجاوز الكثرة الهائلة من النصوص التي يبنى عليها، وأن يقرأ القارئ النص قراءة إبداعية في ضوء ثقافة واسعة، وعميقة، تمكنه من إدراك عالم النص في سعته وغناه، ومن إعادة بناء الكون الأدبي الذي ينتمي إليه؛ بحيث يبدع في اللحظة التي يقرأ فيها النص نصوصاً، ويحقق لنفسه قراءة إبداعية خلاقة تنأى به عن الثبات عند أنماط القراءة التقليدية، التي تخيله إلى مجرد مستهلك سالب للدلالة الظاهرة على سطح النص المقروء.

وقد يكون في إشارتنا إلى الإبداع، من حيث هو محور تحرك عليه حركة الحدائث الشعرية، بل أية حدائث بإطلاق، كما قد يكون في كثير من الإشارات المضمنة، في الفقرات السابقة، بصدد العلاقة بين القصيدة ومصادرهما، ما يغني عن تسليط مزيد من الأضواء على المنظور الذي نرى من خلاله هذه العلاقة، والذي ينهض عليه تحليلنا لمصادر تسمية الأتعة وتكوينها في القصائد موضع التحليل والدرس. غير أنه يبدو مفيداً أن نلفت الانتباه إلى أن هذا المنظور القائم على رؤية لا تضحي بالإبداع من حيث هو أصل لإنتاج القصائد، سوف يمكننا من الابتعاد عن المناهج والتصورات التي اعتادت «الربط بين نتيجة فنية معينة وبين أصلها»^(١٤)، والتي لا ترى في النصوص الإبداعية أية علاقات ممكنة تتعدى علاقتها بمصادرهما، مما أفضى إلى نفى الاستقلال والتميز عن هذه النصوص، إذ نظر إليها باعتبارها نوايع لأصل قديم، أو باعتبارها إعادة نشر يقوم على انتقاء عناصر ومقتطفات تعود إلى أصول قديمة.

للنص، نذهب إلى تحليل القصيدة المختارة بغية تعرف المصادر المتداخلة في بنائها، وفي تكوين القناع الذي ينطقها. فنحن لا نبحث عن المصادر كى نمسك بالشاعر متلبسا بـ «السرقه» أو «الانتحال»، وإنما نبحث عنها، حضوراً أو غياباً في النص؛ كى نتعرف الأساليب والطرائق التي يحقق عبرها الشاعر اتصاله بمصادره، وانفصاله عنها، استلهامه لها، وعمله خارجها، وكى ندرک الأسباب التي تجعل الشاعر لصيقاً بمصادره، عاجزاً عن مغادرتها أو تجاوزها، وكى نتبين، في ضوء هذا وذاك، التحليلات المختلفة للقناع من حيث التكوين الفني، ومن حيث الوظائف التي تتأسس على هذا التكوين، وتستدعيه.

وإذ نهض قراءتنا التحليلية للقصيدة المختارة، من بين ما نهض عليه من فروض حاولنا إدراجها في ما تقدم، على فرض مؤداه أن مصادر تسمية الأفعلة ليست هي بالضرورة مصادر تكوينها، وبناء التجارب المروية في القصائد التي تنطقها. وتعمل مقتضيات تحويل هذا الفرض، والفروض الأخرى، إلى نتائج دالة، على تحديد الإطار الملائم لتحليل قصيدة القناع على مستويي البناء والتكوين؛ كمدخل صوري لتحليلها على المستويات الأخرى. كما أن تحليل القصيدة انطلاقاً من إدراجها ضمن إطار المصدر الذي مستدعي منه اسم القناع الذي ينطقها، يشكل، في ما نحسب، قاعدة ملائمة لتعرف مدى اقتراب القناع من مصدره، أو ابتعاده عنه، ولتتعرف المصادر المتداخلة في تكوينه، ولتقرء ما يمكن أن ينطوي عليه العمل داخل مصدر واحد أو خارجيه، وداخل مصادر متعددة، أو خارجها، من انعكاسات على نسيج القصيدة، وعلى بنائها الداخلية، وبنيتها الكلية، ومن مدلولات محتملة لهذه الانعكاسات، وللأساليب والطرائق التي تنتجها.

ونظراً لأن الصوت المسموع في أي قصيدة، والضمير المهيمن عليها، هما المدخلان الأساسيان لتعرف هوية ناطقها، ولتتعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضروري لفهمها، ولتتخلص دلالاتها، فإن هذا يؤهل الصوت والضمير لأن يكونا المحورين الأساسيين اللذين يدور عليهما أي تحليل نص بشري، اكتشافاً، منظور التشخيص، ومنطلقاً، واتجاهاً

بأصل، أو نسخة باعثة لأصل ساطع الضوء. وذلك لأن الشعر، والإبداع الأدبي والفني عموماً هو «خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبين «الواقع» من جهة ثانية»^(١٤).

ولأن النصوص لا تنشأ مما ليس نصوصاً، ولأن «كل ما يوجد دائماً هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص»^(١٥)، فإن هذا لا يجعل النص الإبداعي ثوباً مرقعاً، أو جسداً انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر؛ بل إنه يحقق وجوده كموثود جديد يشرى عالم الإبداع، فقد تخلق في رحم الرؤيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى في نسيج خلاياه نسج أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسب ثياب طريقتها الخاصة في التشكيل والتعبير، مما أهله لأن يشق لنفسه سياقاً خاصاً في حقل الإبداع الذي ينتمى إليه، مبدئياً ما كان كامناً في أعماق النصوص التي انبثى عليها، أو موحياً به، وذلك في الوقت الذي يث فيه، إفصاحاً أو إيجاء، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما لا يتناهى من القراءات والتساؤلات، ولتواقع الذي قرأه، وأوله، كنص مفتوح.

وهكذا تكون القصيدة الجديدة، مثلها مثل الوليد الجديد، إنها:

تولد ضمن نظام مرجود من الكلمات، وهي تشبه بنية الشعر الذي تنصل به. والوليد الجديد هو مجتمعه؛ وقد تباى ثانية من خلال الفرد، والقصيدة الجديدة هي، أيضاً، تجسيد مجتمعهما الشعرى فيها^(١٦).

إن الابن منشك بأبيه، ومتصل به. غير أنه في الوقت ذاته متميز عنه، له خصوصيته، وله هويته المكتسبة عبر تجربته الخاصة، وكذلك هو، دائماً، كل نص إبداعى أصيل، وجديد.

وفي ضوء هذه الرؤية الإبداعية المقترحة: التي تترخى إدماج المصادر بعلاقات إعادة الإنتاج والتأويل الخبيث، وتحويل دون الانفتاح على التذوق الجمالي، والقراءة الإبداعية

بهما قصيدة القناع، وإنما يكشف الجدلية المولدة للمنابع التوترات الدرامية ممكنة الانتشار في مستوياتها جميعا، فيما هو يحدد الأطراف المتداخلة في احتمالات الإحالة، بوصفها أطرافا أساسية، ويكشف حقيقة أن قصيدة القناع تتميز، من هذه الوجهة، عن قصيدة الشخصية الشعرية المستقلة تماما عن الشاعر، في كونها قصيدة ذات مستويين متجادلين: ظاهري وباطني، أى ذات سطح وقاع، أو قناع ووجه، غير قابلين للتطابق التام، الذى تتميز به، من جهة أولى، قصيدة الشخصية الشعرية لكونها تنطلق من منظور موضوعي، ومنطلق درامي، يكفلان لها هذا التطابق بقصرهما الإحالة على صوت الشخصية الشعرية (الصوت الثالث)، وعلى أنها الغنائي المفارق للذات الشاعرة، أو الذى تتميز به، من جهة ثانية، قصيدة غنائية مسطحة من قصائد الاعتراف الرومانتيكي، والتعبيرية الذاتية المباشرة؛ لكونها تنطلق من منظور ذاتي، ومنطلق غنائي، يكفلان لها بانغلاقهما غياب الالتباس، والتطابق التام ما بين الصوت المسموع فيها وصوت الشاعر (الصوت الأول نادرا والثاني غالبا)، وما بين ضمير المتكلم المهيمن عليها وأنا الشاعر الغنائي، بمعناه السطحي والمباشر.

وإن كان لا سبق أن يعنى شيئا، مع ملاحظة الاختلاف النوعي بين القصيدتين (قصيدة الشخصية الشعرية، القصيدة الغنائية المسطحة)؛ فإنما يعنى أنهما لا تمتلكان، على صعيد حركة إحالة الصوت المسموع، والضمير المهيمن، غير المستوى الظاهري؛ وذلك لأنه لا يوجد في كل حال، غير الوجه فحسب، ولأننا مهما أوغلنا في عمق مفترض، هنا أو هناك، لن نعثر على وجه سواء. وليس لهذه الحقيقة إلا أن تكون حائلا دون القصيدتين وحيازة المنابع المولدة للتوترات الدرامية المميزة لقصيدة القناع؛ لأن كلا منهما قد ألفت، بطريقتها الخاصة، الجدلية المنتجة لهذه المنابع. وفي حين أوجدت قصيدة الشخصية الشعرية جدليات أخرى تنتج توترات درامية قد تشترك فيها مع قصيدة القناع، وقد تنفرد بها؛ فإن القصيدة الغنائية المسطحة تظل عاجزة عن فعل ذلك طالما ظلت على حالها، مكتفية بجنسها، وبانغلاقها، وبعرفها المنفرد على أوتار صوت ملتئم، بلا رجوع، وبلا قرار.

حركته. فمثل هذا التحليل هو وحده الذى يتحدد هوية الذات الناطقة ونوع القصيدة؛ وذلك لأنه يرتد بنتائجه على الصوت والضمير ليحدد الجهة التى تنذهب إليها إحالتهما، وليكشف، بالتالى، عن النوع الذى تنتمى القصيدة إليه. ولعلنا في غير حاجة إلى توضيح أن نتائج مثل هذا التحليل تتكشف في اكتشاف البؤرة الشخصية التى يؤسسها النوع لتعطي للقصيدة خصائصه، وميزاته الفارقة، وتسم جسدتها بميسمه.

ولأن الجنس الدرامي الغنائي يطلق من أولوية الدرامية والموضوعية، منطلقا ومنظورا، على الذاتية والذاتية، محيطا واتجاه حركة، ولأنه لا يسند الغنائية، أو التعبير المباشر، أو غير المباشر، عن الذات، للشاعر، بل إلى الشخصية الشعرية المستقلة تماما عنه؛ فإن هذا يفسر حقيقة أن الصوت المسموع في قصيدة الشخصية الشعرية التى ليست قناعا للشاعر، وضمير المتكلم المهيمن عليها، لا يحيلان إطلاقا، إلى الذات الشاعرة، وإنما يحيلان فقط، ودون أى التباس، إلى الشخصية الشعرية الدرامية الغنائية المنفردة تماما للشاعر. وتلك هى الحال التى تنطبق - على سبيل تمثيل - على «الخبر» صوتا وهوية، في قصيدة «أحمد» «سحاب»، والتى لا تنطبق، بالدرجة ذاتها، على «المسيح بعد الصلب»؛ حيث تظل الإحالة في هذه القصيدة، وعن غرار جميع قصائد القناع، موسومة بدرجة من درجات الالتباس الناجم عن انتمائها إلى الجنس الغنائي الدرامي الذى يظل أقرب إلى الغنائية منه إلى الدرامية التى يتوجه إليها، والذى لا يصل، أبدا، إلى موضوعية غير ملتبسة بتطابق الموضوعية التى تتميز بها الشخصية في قصيدة الشخصية الشعرية؛ لأن منظوره ومنطلقه غنائيان أصلا؛ ولأن مبدأ التقنع نفسه لا يقتضى ذلك، ولا يكفله.

واستنادا إلى حقيقة أن انتماء قصيدة القناع إلى الجنس الغنائي الدرامي يتأسس على طبيعة حضور وغياب كل من أنا الشاعر، وأنا الشخصية أو الكينونة التى يتحد منها أنا مغايرا، في القناع، وفي القصيدة؛ أى على تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لتكون القناع، ولبناء القصيدة؛ فإن ذلك لا يفسر فحسب مسألة التباس إحالة الصوت والفنم الذين يتميز

التجاوب الطردى، والعكسى، بين جميع مستويات القصيدة، لا يتكفل بتمكن الناقد من اكتشاف القوانين والآليات الحاكمة لتكون القناع ولبناء النص، فحسب، وإنما يتكفل، فى تواشج متصل، بتوفير المعطيات الكافية لتحديد الانتماء النوعى للقصيدة، ولكشف انعكاساته الممكنة على الشكل الذى تلبسه. وليس ذلك لأن كلا الأمرين ضرورى لتأسيس قراءة إنتاجية لا تغفل نوع القصيدة، ولا شكلها، ولا أسلوب التشخيص الذى تعتمده، ولا المبدأ الذى تتأسس عليه، وإنما أيضا لأنها يوفران، إذ يفتتحان أفق هذه القراءة، المعطيات الكافية لجعل التحليل النصى يحكم على القصيدة من حيث قدرتها، أو عدم قدرتها، على إشباع الدوافع التى استدعت ظهورها بوصفها قصيدة قناع تنتمى، من حيث المبدأ، إلى الحدائث الشعرية، وتنهض بانحجاز التجاوزات التى أرادت هذه الحدائث تبرير وجودها بانحجازها، أو تأسيس حدائتها عليها. وإذا يتخلى الناقد عن الأحكام المعيارية الخارجية، ويعطى التحليل النصى المؤسس على منظور نقدى، وإجراءات تحليلية تنبع من القصيدة، فرصة النطق بالحكم؛ فإنما هو، فى الحقيقة، يعطى هذه الفرصة للقصيدة؛ ذلك لأن الحكم يظهر وكأنما هو حكم تطلقه على نفسها، لأنها تتضمنه؛ ولأن مهمة الناقد، من هذه الوجهة، قد تركزت على اكتشافه، والكشف عنه.

وإذ ينبغى لأية قراءة إنتاجية لأى نص أن تنهض نفسها على القانون الذى يحكم بناء هذا النص، فإن تأسس قصيدة القناع على دياكتيكى تمام وتناس متجاوبين يوجب إنهاض أية قراءة نصية إنتاجية لهذه القصيدة على مواكبة مستمرة لصيرورة النص - التجربة. وذلك من خلال تعقب وتحليل حركة مؤشر بناء النص، الذى هو، فى الوقت ذاته، مؤشر تكوين القناع الذى ينظمه، وينطقه، ويخوض التجربة المروية فيه؛ بحيث تتكشف من خلال هذه القراءة السياقية - الرأسية، حركة دياكتيك التناس المواكبة حركة دياكتيك التماهى. ذلك أن الحركة الأولى هى التجلى النصى الظاهر للحركة الثانية التى تقع فى إطار تجربة رؤيا داخلية يتفاعل فيها أنا الشاعر بأنا مغاير، أو بأكثر من أنا مغاير، هو، أو هم جميعا، القطب الموضوعى فى تكوين القناع. وذلك بالمعنى

إن أية مقارنة نقدية لا تجعل من تحليل العلاقة بين ظاهر قصيدة القناع، وباطنها، محورا رئيسيا تركز عليه، وتنطلق منه فى حركة وثابة تتوخى اكتشاف الأبعاد والانعكاسات المختلفة لهذه العلاقة، لن تكون مقارنة فقيرة تفتقد المنظور النقدى الكفيل بإضاءة القصيدة، والإجراءات التحليلية النابعة من خصوصيتها فحسب؛ وإنما ستكون مسكونة، منذ البدء، بإغفالين أساسيين يهدمان صلاحيتها؛ إذ يفضيان بها إلى تعميم القصيدة عوضا عن إضاءتها، وإلى العجز عن التمرکز فى مفاصل استنطاقها. وليس ذلك لأنها تظل عليها من منظور لا ينبع من طبيعتها، أو لأنها تتعامل معها وفق معايير تنافى النوع الشعرى الذى تنتمى إليه؛ بل لأن عدم صلاحية المنظور، وتنافى المعايير، ليسا إلا انعكاسا مباشرا لغياب الوعى بالطبيعة النوعية للقصيدة، وإغفال مبدأ التفتح الذى تتأسس عليه.

واستنادا إلى ذلك، فإن تأسيس أية مقارنة نقدية، أو أية قراءة نصية، لقصيدة القناع، على التحليل متعدد المستويات والأبعاد للعلاقة ما بين ظاهرها وباطنها، سطحها وقاعها، أو ما بين وجه القناع الذى يخوض تجربتها وينطقها، ووجهى الشاعر والأنا المغاير، ليس مجرد خيار نقدى يمكن الأخذ به أو تركه؛ وإنما هو، فى ما نحسب، ضرورة يتوجب الأخذ بها إذا ما كنا من جهة أولى، جادين فى اعتقادنا أن القصيدة، أية قصيدة، توارى مفاتيحها فيما هى تبث إشارات تدعونا إلى العثور عليها، وتدلنا على مسارب الوصول. وإذا ما كنا، من جهة ثانية، ندرك الأهمية القصوى، والنتائج الثرية، لمواءمة منهج التحليل النصى، وإجراءاته، مع الطبيعة النوعية للقصيدة، ومع المبدأ الذى تتأسس عليه، ومع أسلوب التشخيص الذى تعتمده فى بناء النص، وتكوين القناع.

ولأن مبدأ التفتح، والنوع الغنائى الدرامى الذى تنتمى إليه قصيدة القناع، وأسلوب التشخيص الذى تعتمده، هى جميعا ذات طبيعة جدلية؛ فإن ذلك يفسر، إذا ما أدركناه، التجاوبات الطردية، والعكسية، ما بين ابتعاد قاع القصيدة عن سطحها، أو اقترابه منه، على أى مستوى من المستويات، وما بين المزايا الفنية، أو العيوب التى تحوزها القصيدة. وهو الأمر الذى يعنى أن إنهاض المقارنة النقدية على تحليل علاقات

واستنادا إلى الإمكانيات التي تتيحها القراءة السياقية - الرأسية التي أوضحنا معالمها الرئيسية، متوخين أن تكشف القراءة التحليلية للقصيدة المختارة عن آلياتها، وعن الإمكانيات الواسعة التي تتيحها لتوظيف إجراءات منهجية متعددة تستدعيها النصوص نفسها؛ فإننا نستطيع أن نتعرف - في مجرى تحليل نصي متعدد المستويات - العلاقات المتشابهة ما بين دوافع التقنع والوظائف التي يؤديها القناع في القصيدة، وما بين ديالكتيكي التناس والتماهي، وما بين القصيدة والعناصر المتفاعلة في نسيجها النصي، وما بين الشاعر وأناه المغاير، وما بين القناع والرموز، والذوات الأخرى الحاضرة في النص - التجربة. أي بإيجاز: ما بين البنى الثلاث التي تتشابه في بنية كلية ملتزمة تجسد تجليا فنيا متميزا من التجليات الفنية المحتملة لقصيدة قناع مؤسسة ومبنية، أو التي تتفكك عرى لحمتها؛ فتبقى القصيدة في دائرة التسطيع، والتقريبية والمباشرة، والغنائية الذاتية، والرومانتيكية الفجة التي حاولت أن تتجاوزها، دون أن تقدر على إنجاز ذلك.

وسيمكننا هذا المنهج القرائي الذي يعتمد التفكيك وإعادة التكوين في تلازم مستمر يواكب حركة مستمرة في مسارات النص الأفقية والرأسية؛ من قراءة العلاقات التفاعلية ما بين البنى الثلاث، في هذه القصيدة أو تلك. وسيمكننا بالتالي، من اكتشاف تجليات مختلفة لقصيدة القناع.

واستنادا إلى فرضية أن ديالكتيكي التماهي والتناس هما القانونان المؤسسان لقصيدة القناع، وأن هذين القانونين ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد: وجه باطن متخف، ووجه ظاهر متجل؛ فإن هذا يولد فرضية أننا لا نستطيع أن نتعرف الوظائف التي يؤديها القناع في القصيدة، بمعزل عن تعرف النصوص المصدرة المتفاعلة في بناء النص وتكوين القناع. وهو الأمر الذي يعني أننا لا يمكن أن نتعرف وظائف القناع المنبثقة من تشكل البنى الثلاث، إلا في مجرى اكتشاف علاقات التناس، وطبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة - التجربة، والنصوص المصدرة التي تنهض على التناس معها، فيما ينهض القناع على التفاعل المستمر ما بين الشاعر، من جهة، وتجارب وهويات الشخصيات التي تجسدها تلك

الذي يجعل من ديالكتيك التماهي مؤسسا حقيقيا لديالكتيك التناس، بينما يكون ديالكتيك التناس تجليا نصيا لهذا المؤسس.

وإذ تفتح القراءة السياقية - الرأسية، أوسع الآفاق أمام تعرف النصوص المتداخلة في بناء القصيدة، وإدراك طبيعة العلاقات القائمة ما بين القصيدة والنصوص المصدرة التي تنهض عليها؛ فإنها تفتح، في الوقت ذاته، أوسع الإمكانيات لتعرف طبيعة العلاقة القائمة ما بين أنا الشاعر وأنا المغاير؛ صوتا ولغة وتجربة وهوية، وإدراك حركة التفاعل ما بين القناع الناتج عن الحركة السابقة، والمستمر في التكون بفعل استمرارها، وما بين أنات مغايرة، وأنماط أصلية أخرى، يفتح القناع على تجاربها، ويمتص جوهر هوياتها

وفي ضوء تعرف حركتي التناس والتماهي، وفي سياق تحليلهما، وإدراك العلاقات القائمة بينهما، تتكشف النصوص المصدرة الكامنة في قناع القصيدة المتفاعلة فيه، والمتداخلة في نسيجها النصي، وتتكشف، بتكشفيها، وبناء الشبكات الدلالية الناجمة عن تداخلها وتفاعلها، الأنات المغايرة: الشخصيات والكينونات والرموز والأنماط الأصلية... إلخ، التي يفتح الشاعر على التفاعل متعدد المستويات معها، لتكوين أنا المغاير، أو التي يفتح القناع نفسه، بعد انبثاقه، ليتفاعل مع تجاربها، وليجتاف بعض خصائصها ومكوناتها، موسعا ومعقدا تجربته، هويته.

وبتكشف آليات اشتغال ديالكتيكي التناس والتماهي، تتكشف الطريقة، أو الطرائق، الحاكمة حركة مؤشر بناء النص وتكوين القناع، وهو الأمر الذي يقضي إلى إدراك الآليات الحاكمة للبنى الثلاث: الموضوعية والرمزية والدرامية، وإلى اكتشاف العلاقات الداخلية لمكونات كل بنية منها، والعلاقات القائمة بينها جميعا، بحيث يقود هذا إلى اكتشاف البنية الكلية العميقة للقصيدة، وللقناع، في آن، وإلى قراءة دلالاتها دون اجتراء على النصوص بتعميقها إلى ثلاث بنى منفصلة؛ وذلك لأن العلاقات التفاعلية المستمرة ما بين هذه البنى الثلاث التي لا يمكن أن توجد أي منها وجودا فعليا مؤثرا، بمعزل عن الأخرى، هي التي تكون البنية الكلية العميقة للقصيدة، والبنية العميقة للقناع

المؤلف الفعلي لكلمات سبارتاكوس التي يحضرنا العنوان للإصغاء إليها، دون أن يحدد هوية الصوت الذي ستأتي محمولة عليه. وما بين إغلاق هذا الإمكان وفتحه، وفي المسافة التي تصل الشاعر بسبارتاكوس وتفصلهما، وفي حركة إيماد الأول وإظهار الثاني، وفي تركيز العنوان على الرسالة: الكلمات - القصيدة، وعلى المرسل المحتمل: سبارتاكوس، مؤشرات توحى بأننا إزاء قصيدة تتوافر على البنى الثلاث: الموضوعية، والدرامية، والرمزية، فتبتعد عن أن تكون محمولة على صوت الشاعر، أو دائرة على محوره، وتنطوي على إمكان أن تكون قصيدة شخصية شعرية، أو قصيدة قناع، يكون سبارتاكوس، في كل حال، هو محورها الرئيسي، رمزها المحوري، خائض تجربتها، وصاحب الكلمات المنطوقة فيها.

نضىء جدلية الحضور والغياب، التي تحكم علاقة سبارتاكوس - الشاعر بالقصيدة، حضور الأول، وتغيّب الثاني، دون أن تلغى حضوره المراوغ في أعماق الأول، فتؤسس القاعدة الموضوعية التي تعطى القصيدة استقلالها عن الشاعر، وتفتح، عبر اعتماد أسلوب تشخيص مزجي: غنائي درامي، أو درامي غنائي، إمكان إنتاج البنيتين: الدرامية والرمزية. ويؤدي إسناد الكلمات لسبارتاكوس، وهو الإسناد الذي يؤسس، فعلياً، موضوعية القصيدة، إلى إنتاج مفارقة لافتة تتأني من حقيقة أن كتب التاريخ، والنصوص المصدرة القديمة ذات الصلة، لم تحمل إلينا كلمات قالها سبارتاكوس التاريخي مباشرة، أو نقلت عنه على ألسنة رواة ومؤرخين؛ بحيث يمكن للشاعر أن يستدعيها، أو يبنى قصيدته على الحوار معها؛ فليس في المصادر القديمة حضور نصي فعلي لشورة العبيد وقائدها، وإنما لهما حضور هامشي سطحي يكاد يشارف حدود الغياب^(١٨)، وهو الأمر الذي يلغى افتراض أن تكون هذه المصادر التي استدعى منها اسم سبارتاكوس حاضرة، حضوراً جوهرياً، في بناء النص - الكلمات، وفي تكوين تجربة، وهوية، مبدعة المضمّن، وسواء في ذلك أكان شخصية شعرية مستقلة تماماً عن الشاعر، أم كان قناعاً لذاته العميقة. وباستعداد هذا الغرض، ودون إغفال انطواء المصادر القديمة على بذرة صغيرة قابلة للانغراس في تربة الخيال

النصوص من جهة ثانية. ومن هنا، فإن القراءة النصية للقصيدة المختارة ستحاول اكتشاف مصادر تكوين القناع وتحليلها، وبناء النص بحيث تتأسس هذه القراءة على تعقب، وتحليل، حركة مؤشر البناء، والتكوين، لإدراك آليات اشتغال ديالكتيكي التماهي والتناص، وطرائق إنتاج البنى الثلاث، في مجرى بناء النص، وتكوين القناع.

قراءة في قصيدة

قناع المترو

كلمات سبارتاكوس الأخيرة

تتكون البنية اللفظية - النحوية للعنوان: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»^(١٧) من ثلاثة أسماء: مضاف، ومضاف إليه، وصفة، على التوالي. ولا تشكل هذه البنية جملة مفيدة إلا في ضوء العلاقة التي تنسجها مع القصيدة التي هي عنوان لها، وعلى اعتبار أن هذا العنوان يحمل خبراً لمبتدأ محذوف هو اسم الإشارة: «هذه» الذي يشير إلى القصيدة، أو على اعتبار أن العنوان مبتدأ لخبر سيأتي، هو: القصيدة.

وإذا تفضى صيغة الإضافة: «كلمات سبارتاكوس» إلى جمل القصيدة رديفاً للكلمات، وإلى إسناد الكلمات إلى الشخصية التاريخية: سبارتاكوس، قائد إحدى ثورات العبيد في الأزمنة الرومانية القديمة، فإن الصفة: «الأخيرة»، تفضى على الكلمات دلالة الحسم والقطع، فهي كلمات نهائية، أخيرة، لا يملك صاحبها، لسبب أو لآخر، أن يعدلها أو يغيرها، أو يضيف إليها، أو يتراجع عنها. وهي كلمات حاسمة قاطعة، إما لأنها تحمل وجهة نظر شخصية متعينة غير مطالبة بتقديم برهان أو دليل عليها؛ لأنها نتاج تجربتها الخاصة، وخلاصة رؤيتها لذاتها وللعالم، تلك الحكومة بمنظورها الاستثنائي الخاص، وتجربتها المتميزة. وإما لأنها حقيقة مطلقة تكرر تأكيدها على امتداد أزمنة التاريخ.

وهكذا يفلق العنوان إمكان إسناد الكلمات - القصيدة إلى الشاعر أمل دنقل، غير أن المصاحبات النصية، أو النص الموازي، تفتح هذا الإمكان، إذ تخبرنا أن أمل دنقل هو

الذى أنتجت فى ظل شروطه الخاصة، فيما هى تقول تجربة قديمة - مبتكرة، ترتبط بشخصية تاريخية يفصلنا عنها ما يقرب من ألفى عام؛ فليس اختيار الشاعر سبارتاكوس - الرمز، ليكون شخصية شعرية، أو قناعاً، تدور القصيدة على محوره، مجرد اختيار ذاتى معزول، أو مشروط برغبة خاصة، وإنما هو، فى تواضع متصل، اختيار محكوم بعلامة الشاعر بالواقع الذى يعيشه، وبمبادئه، وبالرؤية التى تخلفه عن ذاته، وعن، وبالشعر الذى هو مجاله التمييزى الخاص، والذى يتطلع إلى إثرائه وتجديده، مثلما هو مشروط بالجواهر الذى تحتضنه البذرة التاريخية، أو الإشارة التى تفتح أفق ابتكار تجربة سبارتاكوس القديم، عبر الإطلال على الواقع الذى عاشه وعاناه، وتمرد عليه.

ولعل فى ما سبق، وفى المحمولات الدلالية - الرمزية لهذا الاسم - الرمز، ما يؤكد تداخل الدوافع الكامنة وراء اختيار الشاعر سبارتاكوس ليكون محورا لقصيدة يفتح حضوره فيها إمكانات واسعة لإيجاز وظائف، وأهداف، متداخلة، ومتعددة الأبعاد والمستويات؛ فليس لسبارتاكوس أن يكون قابلاً لتجسيد نزعة ذاتية معزولة، ومغلقة على ذاتها؛ ذلك لأن أعمق ما تبثه بذرة الدلالات الكامنة فيه، يتمثل فى انفتاحه على الآخر الشبيه، وصراعه مع الآخر النقيض، وإدراكه العميق تناقضات الواقع، ورفضه له، وتمرده عليه، انطلاقاً من رؤية ملوابة تضع المثل الأعلى القابل للتحقق فى مواجهة الواقع القائم، أو تضع الفردوس فى مقابل الجحيم، والحياة الحرة فى مقابل الوجود المؤجل.

وعلى الرغم من أن العنوان لا ينطوى على ما يحدد، بدقة وحسم، هوية صاحب الصوت الذى سينطق القصيدة، والذى سيحمل إلينا كلمات سبارتاكوس، فإن نهوضه بمطابقة القصيدة بهذه الكلمات، يضع احتمال أن يكون الإنسان المتمرد: سبارتاكوس، قناعاً للشاعر أمل دنقل، فى مقدمة الاحتمالات الممكنة، ومن بينها، بالطبع، احتمال أن يكون شخصية شعرية مستقلة تماماً عن الشاعر. وعلى ذلك، فإن تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس، فى قصيدة تقول كلماته، يظل مرهوناً بتعرف هوية الصوت الذى تتحمل عليه هذه الكلمات، والذى يخوض تجربة القصيدة وينطقها، وهو

الخلق، تظهر فرضية أن يذهب مؤثر البناء والتكوين إلى استلهم النصوص الإبداعية المعاصرة التى أعطت سبارتاكوس، وفورات العبيد، حضوراً نصياً رسخ وجودهما فى الحياة والتاريخ، فيما هو يصل - أى المؤثر - على بناء تجربة جديدة - قديمة، لسبارتاكوس قديم - جديد، تتبع من قراءة الشاعر وتأويله الخاص للبذرة التاريخية القديمة، التى غرسها فى تربة الواقع المعاصر الذى انطلق منه ليستجليه فى مرايا الماضى، فيما هو يستجلى للماضى، ويؤوله، ويقتبس رؤيته له، فى مرايا هذا الواقع، واصلاً الماضى بالحاضر، وفتحاً كليهما على الأزمنة.

يحدد العنوان انتماء القصيدة: «كلمات سبارتاكوس الأخيرة، إلى العالم الأدبى السبارتاكوسى الذى ينهض على بذرة تاريخية صغيرة أعيد غرسها فى تربة الواقع المعاصر منذ مطلع القرن العشرين؛ قرن الأمية ونورات التحرر التى تبنت سبارتاكوس وأشبابه، والإيديولوجيات والإبداعات الأدبية، والفنية، التى عملت، بقوة لافتة، على «أسطرته» من وجهات نظر متباينة، ومنظورات متغايرة.

يقود إدراكنا لما تقدم إلى توليد فرضية مؤداها أن القصيدة التى نقاربها ليست نتاجاً لغرس البذرة التاريخية فى تربة واقع يلتهم برؤية الشاعر، وحياله الخلاق، فحسب، وإنما هى نتاج غرس أحيط بالأجواء الناقية عن غروسات هذه البذرة فى أراض مختلفة، وفى أحيلة مبدعين آخرين، خاصة الكاتب الروائى هوارد فاست Howard Fast، مبدع الرواية الشهيرة (Spartacus) التى ترجمت ونشرت^(١٩) فى مصر قبيل كتابة الشاعر القصيدة، وهى الرواية التى حولت إلى فيلم سينمائى تكرر عرضه قبل صدور ترجمتها، وبعده.

وإذ نجد، فى ضوء هذه الفرضية، أن القصيدة تبعد تجربة سبارتاكوسية تشق لنفسها سباقاً خاصاً فى إطار السياق العام للعالم الأدبى السبارتاكوسى، فإننا نفترض، فى ظل غياب حضور نصى متميز لسبارتاكوس القديم، أنها لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبعد تجربة قديمة - جديدة، ستكون محملة بآثار وعلامات تدل على انتمائها إلى الشاعر الذى أبدعها، وإلى الحقبة الزمنية التى استدعتها، وإلى الواقع

هي القصيدة ذات البناء المونتاجي، الذي يفضى إلى تركيب جديد يوالف بين عناصر ومكونات متباعدة، وتتعرفه من خلال اكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بين هذه العناصر والمكونات، أى من خلال تعرف البنى الجزئية العميقة لكل سطر شعري، ومتتالية، ومقطع، واكتشاف العلاقات الداخلية القائمة بينها جميعاً، التي تؤسس البنية الكلية العميقة للقصيدة بأسرها، بوصفها وحدة ملتزمة، وكيونة موضوعية لها استقلالها عن الشاعر؛ لكونها كلمات مسندة إلى سبارتاكوس، وسواء في ذلك أكان شخصية شعرية، أم قناعاً.

ونظراً لأن المزج هو التقنية المعتمدة في جميع المقاطع، فإن في ذلك تأكيداً لوعي الشاعر بمبدأ التناس، باعتباره مبدأ جوهرياً في الإبداع، وفي الشعر الحدائثي بخاصة؛ بحيث يمكن أن نفترض أن غياب الحضور النصي لسبارتاكوس، لاسيما في المصادر التاريخية القديمة، قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا المبدأ، عن قصد وتعمد، بغية بناء تجربة هذا الإنسان المتمرد على نحو ما يرى إليها، ويقصد الإسهام في تأسيس، وتوسيع، مدارات العالم الأدبي السبارتاكوسي، وتعميق حضور سبارتاكوس في الأزمنة، وذلك بإبداع نص يرسخ حضوره في قديم الثقافة العربية، وجديدها، وفي الثقافة الإنسانية التي تحتضن تفاعل الثقافات والإبداعات.

يمكننا، بناء على ذلك، أن نتوقع ابتعاد مؤشر البناء والتكوين عن المحور المؤسس على علاقة الشاعر بنصوص مصدرة تجسد تجربة سبارتاكوس التاريخي - المبتدع، تجسيدا مباشرا، ليذهب بعيدا نحو اختراق نصوص أخرى، عديدة ومتباينة، فيمتص منها عناصر ومكونات وكلمات يصهرها في بوتقة بناء تجربة سبارتاكوس القديم - الجديد، ويلهبها بخيال شاعر خلاق يكونه، ويصوغ هويته، ويبتكر كلماته الأخيرة التي تقول تجربته، أو تكثف حكمته المستخلصة، فيما هي تحمل الإيحاء بقيمه العالية، ويجوهر رؤيته لذاته، وللعالم:

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا» فلم يمت

وظل روحا أبدية الالم. (ص ٧٣)

الأمر الذي لا يمكن إدراكه إلا بمقاربة القصيدة، لتحليل حركة إحالة الضمير المهيمن عليها، ولتعرف طبيعة حضور كل من سبارتاكوس، والشاعر، فيها، وصلة أى منهما بالصوت الذي ينطقها، وذلك في ضوء الإيحاءات التي يعكسها العنوان عليها، أو التي تمكسها هي عليه، لتعدل إيحاءاته، ولتعيد توجيهها، أو لتسخها.

ما إن نغادر العنوان الرئيسي، وندخل القصيدة محملين بإيحاءاته، حتى نواجه عنواناً فرعياً يسم مطلعها: «مزج أول» (ص ٧٣) فنذكر أن المطلع، أو المقطع الأول، المكون من متتالية شعرية واحدة، يقوم على تركيب مزجي يعتمد تقنية مونتاجية Montage تمازج بين عناصر ومكونات مختلفة، فتغير طبيعتها، لتتشى تركيباً جديداً يتجاوزها جميعاً؛ لأنه ينتج عن تفاعلها، وليس عن اجتماعها في تجاور مكبوح عن التفاعل. ولعل في هذا العنوان ما يوحي، دون جزم أو تأكيد، باحتمال أن تكون مشاهدة الشاعر الشريط السينمائي المؤسس على رواية هوارد فاست، هي التي أوحى إليه بفكرة القصيدة، أو كانت على أقل تقدير، حافزاً قاده إلى تعرف تجربة سبارتاكوس في مظانها المحتملة، ومن بينها، بالطبع، النصوص التاريخية والإبداعية، التي تتناول التاريخ الروماني القديم، أو التي تجسد حضوراً نصياً إبداعياً لسبارتاكوس التاريخي؛ بحيث أدى هذا التعرف، متضافراً مع عوامل أخرى، إلى توليد فكرة مطابقة القصيدة بكلمات يفترض أن قائلها هو سبارتاكوس: الإنسان المتمرد الذي تدور القصيدة على محوره، وذلك على نحو ما تدور الرواية، والشريط السينمائي.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن عنوان المقطع الأول يؤسس حتمية أن تحمل المقاطع الأخرى العنوان نفسه مع تباين الصفة التسلسلية، بحيث نكون إزاء أمزاج متوالية: مزج أول، ثان، ثالث، رابع، وهو الأمر الذي يوحد التقنية المعتمدة في جميع المقاطع، ويشير إلى أن كل مقطع يشكل حركة، أو صورة مشهدية متسعة، مستقلة بذاتها، متصلة بغيرها، ومتداخلة معه، وكأنما المقاطع - الحركات والمشاهد، هي مرآيا متقابلة، أو متداخلة، تتبادل الانعكاسات المتزامنة، أو القبلية والارتيجاعية، لتصوغ حركة كبرى، أو صورة كلية،

مسكون بكثرة لا تنتهى من الأصوات الراضة المتمردة: فى الماضى، وفى الحاضر، وفى المستقبل. وهو الأمر الذى يعمق درامية الصوت، ويرتفع بها إلى أعلى الذرى، وذلك على النحو الذى يجعل من تداخل الأصوات، والتحامها فى صوت كونى واحد، معادلا للإطلاقية الحاسمة التى تحيط بشبكة الدلالات التى تحملها كلمات المطلع. مثلما يجعل من التوتر الدرامى الداخلى لهذا الصوت الممتد بامتداد الأزمنة، والمسكون بأصوات كثيرة لا تنتهى من ذوات إنسانية تتكثف تجاربها، ومصائرنا، فى حكمة واحدة، وخلاصة أخيرة، معادلا دراميا صوتيا للتوتر الدرامى الدالى، الفكرى والشعورى، الذى تنطوى عليه هذه الخلاصة وهى تؤكد أن انخراط الروح فى «أبدية الألم»، هو الشرط الحاكم الوجود.

وقد نذهب، فى ضوء انعكاسات العنوان الرئيسى، إلى افتراض أن صوت سبارتاكوس ينطق المزج الأول، وأن هذا المزج ليس إلا تطويعا يرفعه باسم الشيطان، وإليه، كأنما هو ديساجة تفتح الكلام، أو حكمة مكثفة سيأتى شرحها، وتوضيح منابها، وبيان التجربة التى أنتجتها. ولكن هذا الفرض - المركب، الذى تؤصله مؤشرات نصية تقدمها الأمزاج الثلاثة الأخرى، حيث تؤكد - كما سنرى - أن سبارتاكوس هو ناظر القصيدة - الكلمات الأخيرة المنسوبة إليه - لا يفضى إلى إلغاء الفروض الأخرى، بل يعمل على إدماجها، حيث يمتص صوت سبارتاكوس جميع الأصوات ويوحدها فى صوته، فيكون الصوت الكلى الجامع للكثرة الهائلة من الأصوات العائدة لذوات إنسانية رفضت واقعها، فى الماضى، وتمردت عليه بحثا عن حريتها، وعن وجودها الإنسانى الحقيقى، وترفض واقعها الحاضر، وتمرد عليه، وسيكون لها الشأن نفسه مع المستقبل الذى سيصير حاضرا يتوجب التمرد عليه بغية توسيع مدارات الحرية الإنسانية، والصعود بالإنسان إلى أعلى ذرى الوجود الفاعل فى الحياة، ذلك لأن «الحرية هى المستقبل»^(٢٠)، ولأن «الحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحقيقها»^(٢١)، ولأن «الإنسان الحر هو الإنسان الحقيقى»^(٢٢) الجميل.

وبافتراض أن سبارتاكوس هو صاحب هذا الصوت الكلى الجامع، فإننا نستطيع أن نتعرف، فى شبكة دلالات

ذاك هو مطلع الكلمات، أول الأمزاج، ابتهاج القصيدة الأول، وتطويعها الأخير، خلاصة التجربة المروية فيها، ذروة ذراها الدرامية، وحكمتها المصفاة. تتساكن فى كلماته الأفكار والرؤى ملتحة بالمشاعر والأحاسيس، فتومض بالتوتر الداخلى العنيف لذات إنسانية حكمتها تجربة بالغة الضراوة، وانتهت إلى مصير أليم. فمن يكون صاحب هذا الصوت الذى تأتينا الكلمات محمولة عليه؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الفاوستى الذى يرفع التطويب باسم الشيطان، مبتكر الرفض، ومعبود الرياح؟ ومن يكون صاحب هذا الصوت الذى يبرم ميثاقا مع الشيطان، ويعلن أنه من سلالة؟ وما فحوى هذا الميثاق الذى يفتح الوجود، ويعلق مهاوى العدم؟

ليس فى المزج الأول أى مؤشر بارز يوضح هوية صاحب الصوت الذى ينطقه، فليس فيه اسم علم، أو إشارة، أو متعلق لازم يدل مباشرة، أو مواربة، عليه. كما أنه لا يتضمن ضميراً نحوياً، ظاهراً أو مستترا، يمكن تأمله، وتحليل علاقاته، لاكتشاف الذات الناطقة التى يحتمل أن يحيل إليها. إن الحاضر الوحيد، فى المطلع، وعلى هذا المستوى، هو الغائب الذى باسمه، وإليه، يرفع التطويب: الشيطان؛ بحيث يمكننا، فى ضوء غياب الشاعر عن نصه وكمون صوته فى القرارات العميقة لصوت ناظر هذا النص، واستنادا إلى أن العنوان الرئيسى لا يحدد، بدقة وحسم، مسألة نطق سبارتاكوس، وعلى نحو مباشر الكلمات المنسوبة إليه، أن نفترض أن الصوت الذى نصفى إليه فى المطلع هو صوت مجرد، أو هو صوت جماعة من المهتلين غير المرتبين، أو صوت جوقة مفترضة تنطق بلسانها الموحد كلمات تجربها عليه ذات إنسانية جوهرية، ومطلقة، مجرية وعارفة، لتقول، عبر هذا الصوت، حكمتها الأخيرة المستخلصة من تجربتها الموهلة فى الزمان، والمفتوحة على أزمنة تحى.

ونظرا لأن انعكاسات العنوان الرئيسى على المطلع، تولد إحالة مراوغة إلى سبارتاكوس باعتباره ناظرا محتملا لكلمات منسوبة إليه، فإن هذه الإحالة لا تلغى الفروض السابقة، ولا تستبعد غياب صوت الشاعر فى أعماق قرارات الصوت المسموع، وإنما هى تعمل على تثبيت حركة الإحالة، وتولد الإيحاء العميق بأن الصوت الذى نصفى إليه هو صوت

وإضافة إلى إمكان قيام التواصل الذى يقيمه المزج بين سبارتاكوس، من جهة، والشيطان المجرد من أى دلالة دينية، وسلالته المستمرة، من جهة ثانية، على استلهمان نصوص تنتمى إلى العالم الأدبى الفاضلى، وإلى الفكر الميتافيزيقي، فإننا نستطيع أن نفترض أن هذا الاستلهم قد تم عبر نص وسيط، هو رواية هوارد فاست، أو هو الشرط السينمائي القائم عليها؛ وذلك لأننا نجد فى هذه الرواية، كما فى الشرط السينمائي، إلحاحا بالغا على إقامة هذا التواصل؛ بغية توكيد شخصية البطل: سبارتاكوس، وتعميق حضور الهوية التى يجسدها فى جميع الثقافات، والمجتمعات، والأزمنة، وهو الأمر الذى يتم باعتماد أساليب وتقنيات مختلفة، لمل أبرزها توزيع العبارات، التى تؤكد تواصل سبارتاكوس بأشباهه، على شخصيات روائية عديدة، تتباين مواقفها منه، ومن ثورة العبيد؛ فها هو الراوى، الذى هو فى الوقت نفسه المؤلف الضمني للرواية، يرى أن المجالدين - العبيد، قد أحسوا، وهم يتحلقون حول سبارتاكوس، فى لحظة إعلانه رفضه وتمرده، بأن «شيطانا ما فى قلبه قليل من الشفقة قد مسه واحتواه»^(٢٣)، وأن هذا الإحساس جعلهم يدركون أنه قائدهم الحقيقى القادر على إعادة حياتهم إليهم، وعلى إعادتهم إلى الحياة، وأن من واجبه «أن يتكهن بالمستقبل ويقرأ كما يقرأ الرجل الكتاب المفتوح، وأن يقودهم إليه، وأن يشق لهم الطريق إن لم تكن هناك طرق يسرون عليها»^(٢٤). يوضح الراوى أن سبارتاكوس لم يكن، بالنسبة إلى المجالدين و العبيد الذين انتفضوا معه فى وجه الأسياد، وضد العبودية والاستبداد، إنسانا مسه شيطان، فأصبح قائدا، وعرفاء، ومغامرا يفتح المجهول، فحسب، وإنما كان، أيضا، إنسانا مسه إله فأهله لأن يكون خلاق حياة؛ فقد كانوا :

مشبعين بالأساطير التى تدور حول الرجال الذين مستهم الآلهة. وكان هذا الإيمان ينطق فى وجوههم عندما يتطلعون إلى سبارتاكوس^(٢٥).

وإذا ما كان الراوى يتكفل، عبر السرد، بإقامة العلاقة المباشرة التى تجعل من سبارتاكوس، فى منظور المجالدين والعبيد، حسب رؤية الراوى أيضا، إنسانا مسكونا بشيطان رافض متمرد، وبإله خالق، فإن أقوال الشخصيات الأخرى،

المزج الأول، خصائص هويته، والقيم التى يمتنعها، والمشارع التى يجتاحها وهو يكثف، فى التطويب الذى يرفعه للشيطان، خلاصة الحكمة المستخلصة من تجربته الإنسانية اللامتناهية، ومن انخراط روحه الخالقة فى ألم وجودى هبرى خلاق.

إن امتصاص صوت سبارتاكوس أصوات جميع الرافضين المتمردين، منذ فجر الوجود، وعلى امتداد الأزمنة، هو امتصاص لمكونات تجاربهم، ولخصائص هوياتهم، ولمصائرهم. وهى المكونات والخصائص، والمصائر، التى تتوحد فى النمط الأصلي الأعلى للرفض والتمرد: الشيطان، ذاك الذى كان لرفضه وتمرده أن يمزق العدم، وأن يفتح أبواب الوجود، والذى إليه تنتمى سلالة المتمردين الرافضين الذين لا ينضب رفضهم وتمردهم - كما سنرى مع متابعة التحليل - على قضايا لا تتصل بحياتهم على الأرض، وبوجودهم الدنيوى فى الوجود.

ويتواصل سبارتاكوس مع نمطه الأصلي الأبعد غورا فى الثقافة الإنسانية، والذى يصلنا بفجر الحياة، وبتفجراتها الأولى، حيث كان الإنسان يتصور أن الرياح أرواح هائلة تتدافع، وأن لا نبات فى الحياة، بل حيوية دائمة وتحولات مستمرة، فإنه يكون قد تحول، منذ مطلع القصيدة، إلى نمط أصلى، أو إلى نموذج عال يحتضن فى أعماقه جوهر أشباهه الذين تواصلوا حضورا منذ فجر الحياة، وحتى لحظة نطقه كلماته الأخيرة، بل حتى لحظة اتصال القارئ، فى أى زمان أت، وفى أى مكان، بهذه الكلمات.

وباندفاع مؤثر البناء والتكوين صوب النصوص المصدرية التى تجسد أول تجربة للرفض والتمرد فى تاريخ الإنسان، فإنه يكون، فى هبوطه وصعوده، قد اخترق كثرة هائلة من النصوص الأسطورية والدينية والفلسفية، ومن الإبداعات الأدبية والفنية التى يصعب حصرها؛ بحيث يمكننا أن نفترض وجود ما نعرفه، وما لا نعرفه من هذه النصوص، فى قاع المطلع، وأن نعتبر الحكمة التى يقولها خلاصة تكشف الخلاصات الأخيرة لتجارب جميع الدوات الإنسانية المتمردة الرافضة على امتداد الأزمنة، وفى شتى الثقافات؛ وبحيث يمكننا اعتبار هذا المطلع - الومضة، مفتاحا للولوج إلى عالم أدبى شاسع موسوم بعنوان: التمرد والرفض.

ولعل يؤتى التناص الأكثر أهمية، هما بؤرتان دلالتان تمثلان في أمرين، أولهما: تحول المطلع، بالإضافة إلى كونه تطويلاً للشيطان، إلى ترنيمة أو نشيد للرياح المغيرة. وهو الأمر الذي نحسب أن نشيد المياه والرياح^(٣٠) الذي كان سبارتاكوس بالرواية يترجم به على مسامع العبيد، والذي فيه «تكنن حكمة الشعب القديمة، وتخفظ لوقت المحنة»^(٣١)، هو أحد المفجرات، إن لم يكن المفجر الرئيسي، لاندفاع الشاعر نحو ابتكار نشيد قديم - جديد، حاد وقاطع، ينطقه صوت سبارتاكوس القصيدة، ويفتح به كلماته الأخيرة.

أما بؤرة التناص الثانية، فإنها تتمثل في لاءات سبارتاكوس^(٣٢) التي تمثل قلب المغزى الذي تنطوي عليه الرواية، والقصيدة، على السواء، بل قلب سبارتاكوس: قناع هوارد فاست، وأمل دنقل، للمعالم. وباعتبار أن اللاءات المتكررة التي ينطقها في الرواية، أو في القصيدة، هي استحضار الواقع الممكن، وذلك في صيرورة هدم، وبناء، مستمرين.

ولا يقع التناص الحوارى الذى يحكم علاقة المطلع بمصادره، مع الرواية فقط، وإنما يقع مع نصوص مصدريه أخرى، عبر الرواية من حيث هي نص وسيط، أو من خلال اتصال مباشر، وهو الأمر الذى يصعب تحديده، بدقة، طالما أن النصوص جميعها تتداخل. غير أننا نستطيع أن نشير إلى أن المطلع يتناص مع نصوص أسطورية ودينية، ومع بعض مقولات الفكر الفلسفى النيتشوى، والوجودى، ومع حدوس تعود إلى الفلسفات الإشراقية، بالطريقتين معاً، فهو يستلهم من النص الأسطورى، عبر الرواية، فكرة الربط بين الأرواح والرياح، ويلمح إلى عبادة الأخيرة باعتبارها أرواحاً مقدسة هائلة القوة، وهو يستلهم من النص الدينى، مباشرة، قصة الرفض والتمرد، واختراق التابو بالتهام ثمرة شجرة المعرفة، وقصة السقوط واللغة الأبدية المسقط على إبليس، التى يعمد النص الشعرى إلى استلهاهم قرار الألم الأبدى المسقط على حواء ليستبدله بها، وليجعله مخصوصاً بالإنسان الراض، وذلك فى سياق إلغاء فكرة الخطيئة، وتجريد الشيطان من اللعنة، ومن أية دلالة دينية ما وراثية، وهو الأمر الذى يتحقق عبر تناص مباشر، وغير مباشر، مع النص الفاونستى المشيع

والأحداث والحوارات والمشهد، تتكفل بترسيخ هذه العلاقة، فيما هى تتبنى حلقات السلالة التى ينحدر منها، فيها هو القائد الرومانى كراسوس يرى فى سبارتاكوس تجلياً من تجليات برومئوس؛ فقد: «قرأ الدورة العظيمة التى كتبها أخيلوس [كذا] عن برومئوس، ورأى جانباً من معناها يتحقق فى سبارتاكوس فى خروجه من حيث كان ليصبح شخصاً تعجز كل قوة روما من الوقوف فى وجهه عبيده...»^(٣٦). كما رأى فيه تجسيداً حياً للغز الأبدى: «لغز الرجل رهين القيود الذى يمد يده إلى النجوم»^(٣٧). وهامو المجدالد اليهودى داود «يمثل أوديسيوس الحكيم الصابر، فى ذهنه، فى سبارتاكوس، وظل الاثنان... وبالنسبة له هما نفس الشخص»^(٣٨).

وبالإضافة إلى أن الرواية تقيم موازنة دائمة، وعبر طرائق مختلفة، بين سبارتاكوس وآلهة الموت والانمات، بدءاً من رديف تموز وأوزوريس الإله أتمس الذى يصلب على شجرة المعرفة - الحياة، وحتى السيد المسيح الذى يصلب على خشبة من الشجرة عينها، فإننا نلاحظ أنها لا تفصله عن أشباهه الرافضين المتمردين معه، كما أنها لا تفصله عن قادة ثورات العبيد السابقة على ثورته، أو التى أتت بعدها، أو التى ستأتى، وذلك مع إدراك اختلاف مضمون العبودية بين عصر وآخر، ومجتمع وآخر، فهو ينتمى إلى السلالة التى ينتمى إليها:

إيونوس الذى حرر كل عبد فى الجزيرة وحطم ثلاثة جيوش رومانية قبل أن يوقعوا به، وأثينيون اليونانى، وسالفوس التراقى، أو ندرات الألمانى، واليهودى الغريب ابن جوا الذى فر من قرطاجنة على ظهر سفينة وانضم إلى أثينيون^(٣٩).

وإذ لا نقصد من الإشارات شيئاً سوى الإلماح إلى انتهاج القصيدة - على غرار الرواية - خطة تحويل سبارتاكوس إلى نمط أصلى ورمز عال، وتأكيد نهوضها على تناص مباشر مع الرواية، والشريط السينمائى، فى آن، مع توضيح قدرتها على إثارة أجواء الرواية وعالمها الواسع، من خلال نص شعرى شديد الكثافة، فإننا نكتفى بما قدمناه من إشارات دالة، ونذهب إلى تعرف حركة تناص المزج الأول مع مكونات أخرى تعود مباشرة إلى الرواية.

النسيج، والمؤسس على موقف رفضى قاطع ونهائى، وعلى فعل تمردى حاسم، وهما الموقف والفعل اللذان يدخلاننا دراما الإنسان والوجود؛ إذ يحيلان إلى نقائضهما، وإلى حركة الصراع المفتوح بين الأقطاب المتناقضة التى تتجاذب إنسانا عاجزا، لسبب أو لآخر، عن اتخاذ موقف كيانى جذرى من الحياة؛ فتمزقه، وتفقدته هويته، وتخلق روحه فى مراوحة عابثة بين خيارات متعارضة تعارض الوجود والعدم.

وإذ يحاط كل ما تقدم بالنغمة المأسوية الساخرة التى تنحمل عليها فكرة اقتران وجود الحقيقة الإنسانية فى العالم بأبدية الألم، وهى النغمة التى تؤكد لها علامة التعجب فى السطر الأخير؛ فإن ذلك كله يولد دلالة الاستنكار؛ قرينة الرقص، لتضاف إلى الدلالات الناتجة عن التضاد الدلالى، وعن الدوال الإيقاعية التى بينهاها، ولتعمل معا، عبر التفاعل مع مكونات الشبكة الدلالية للنسيج النصى، على تعميق إحساسنا بالتوتر الدرامى الداخلى العنيف، وبالألم الوجودى الخالق، وبالإصرار العنيد على الرفض والتمرد، المضطربة، جميعا، فى أعماق سبارتاكوس - الإنسان الكونى، وبالحسم والإطلاقية اللذين يحكمان علاقته باعتقاده الراسخ بأن الرفض الجذرى هو مفتاح الوجود الإنسانى الحق؛ لأنه مفتاح الخلق، ولأنه المدخل الوحيد للحرية التى فطر عليها الإنسان.

وهكذا تتفاعل جميع العناصر والمكونات والبني، وتنصهر فى لهيب رؤية الشاعر وخياله الخلاق، لتصوغ مطلع القصيدة، ولتكسبه كينونته الموضوعية المستقلة، باعتباره كلاما يقول نفسه، أو باعتباره كلاما مسندا إلى صوت كونى ينطق كلمات مسندة إلى إنسان جوهرى كلى أبدى الحضور، هو: سبارتاكوس. ولتجعل منه - أى من المطلع - ذروة درامية شعرية تكشف الخصائص العميقة التى تكتنزها هوية سبارتاكوس؛ حيث تبلغ به من العلو حدا يجعلنا نحسب أنه ذروة الذرى الدرامية فى القصيدة؛ فقد حملنا هذا المطلع ذو الأسطر الشعرية الخمسة إلى قلب أعظم سؤال وجودى: سؤال الموت فى الحياة؛ ذاك الذى نحاول تغييبه تحت ركام هائل، ومتكاثر من إيديولوجيات الاستبداد والقهر، والثبات، ومن مواقف القبول والرضا، والامتنالية الخائفة.

*

برؤية نيئتشوية ترتبط بفكرتى: الإنسان المستفوق، ولادة القوة^(٣٣)، ومع الفلسفات الإشرافية التى رأت أن «الألم هو أصل الموهبة»^(٣٤)، وأن فى النضال من أجل الموهبة أملا كامنا بالولادة للمرة الثانية؛ وذلك لأن العمل ولاد حياة.

وفى تلازم مع التناصر الدلالى المتجاوب أو المتعارض يتأسس المطلع على تناص بنائى إيقاعى حيث تكشف بنيته الإيقاعية، منذ الوهلة الأولى، أنه يتناصر، إيقاعيا، وعلى نحو ظاهر، مع القرآن الكريم: سورة العلق، كما توضح أنه يتناصر، بدرجة أقل، مع ديساجات الخطب الدينية، واستهلالات الكتب القديمة، ومع مزامير داود، والتطويات الإنجيلية، ومع قصائد قديمة تنحكم وزنيا للبنية الإيقاعية لبحر الرجز.

وإذ يعمل التناصر الإيقاعى، وبخاصة مع سورة العلق، والقصائد الرجزية، على إضفاء القدم على النص وناطقه، وتقريبهما من القارئ عبر تحريك البنية الإيقاعية الكامنة فى ذاكرته، مما يسهل عليه أمر إدراك النص، وحفظه، ومواصلة التمرن به، فإنه يعمل، فى الوقت ذاته، على دفعه إلى استحضار الشبكة الدلالية للنسيج النصى الذى احتوته البنية الإيقاعية القديمة، ولمقارنة دلالات النص الجديد بدلالات النص القديم، أو النصوص القديمة. وهو الأمر الذى يوضح، ويمحق، الرؤية المكنونة، أو الظاهرة، فى النص الجديد، مثلما يدفع القارئ إلى إعادة التفكير فى الدلالات الشائعة للنصوص القديمة، وإلى إعادة تأويل هذه النصوص انطلاقا من إدراكها فى ذاتها، ووفق منظور يتجاوب مع تجربة القارئ، ومع مكونات وعيه، وحاجاته، وفى ضوء التجربة والخبرة التى اكتسبها من قراءة النص الجديد، ومن اكتشاف العلاقات التى يقيمها مع النصوص القديمة.

ويتجاوب الإيقاع الدرامى الحاد الحاكم للنسيج النصى للمطلع، والناجم عن الأثر المشترك لتفاعلات عناصر صوتية عديدة، كمتكررات تفعيلة بحر الرجز: مستغلن، وتوزيعاتها على الأسطر، وتعالقات الحروف الحادة المهيمنة، الحاء والقاف والميم، وتوزيعات القوافى الحادة المسكنة، المتناوبة والمتكررة: الحاء والياء والميم، يتجاوب هذا الإيقاع الدرامى الحاد مع التضاد الدلالى الحاكم الشبكة الدلالية لهذا

والتي تتركز على قول التجربة، وليس على تكثيف خلاصتها الأخيرة، كما هي حال المزج الأول.

وإذا كان المزج الأول قد اتسم بالخصائص الصوتية والإيقاعية والدلالية التي جعلت منه ذروة شعرية درامية، بالغة الكثافة والعلو، أو جملة شعرية توترية، تحمل شحنة دلالية وإيقاعية، بالغة الإيحاء والتأثير، فإن الانتقال المفاجئ من الحدة الإيقاعية، والكثافة، ومن كونية الصوت، وإطلاقية الدلالة وقطعيتها - وهي الخصائص التي ميزت المزج الأول - إلى الرخاوة الإيقاعية، والسردية القصصية، وخصوصية الصوت، ونسبية واستثنائية التجربة التي يخوضها صاحبه، لا يفضي، فحسب، إلى تعميق إحساسنا بالهبوط من قمة الذروة التي حملنا إليها المزج الأول إلى صيرورة تجربة مخصوصة ذات امتداد أفقي سيأتي معكوس، يتأتى من انطلاق حركة السرد من نهاية التجربة - المصير، وإنما يعمل، في سياق ذلك، على تعميق إحساسنا بالتناقض الحاد ما بين خصائص هوية الذات الكلية التي رفع التطويب باسمها، وإليها، باعتبارها ذاتاً جوهرية مطلقة، أبدية الحضور، خالدة في المجد، ولا متناهية في أبدية الألم العبقري الخلاق، وما بين واقع الذات الفردية التي تبدأ، مع مطلع المزج الثاني، في قول تجربتها انطلاقاً من نهايتها^(٣٥)، أو من المصير الذي آلت إليه، والذي يؤكد أنها ذات متناهية، يحنى الموت جبهتها، وينهى آلامها. وبهذا التضاد الحاد، ما بين المجد الأبدى الذي اكتسبته الذات الكلية اللامتناهية، والموت الذي هو مآل كل حقيقة إنسانية مفردة، ومصيرها الأخير، يتبدى المتكلم، في مطلع المزج الثاني، بطلا تراجيدياً ينحدر من قمة مجد مضى اعتلها بتمرده ورفضه ويفعله المغير، إلى قاع جحيم معتم تدفعه إليه أقدار لا ترد، أو واقع عصى على التغير.

وإذا يبدأ المتكلم في قول تجربته الاستثنائية الخاصة، بصوته الخاص، فإنه يبدأ في اتخاذ سمات الراوى، أو المؤلف الضمني الذي تم إظهاره، فيكون هو البطل المأساوى لتجربة مأساوية، ويكون هو الرمز الكلى، الحسى العينى، الذى تدور هذه التجربة على محوره، والذي يهيئنا مطلع المزج الثانى للإصغاء إلى صوته ناطقاً القصيدة بأسرها، أو مهيمناً عليها، أو مسموعاً فيها إلى جانب أصوات أخرى يحتمل حضورها.

بتكشف الخصائص الجوهرية لهوية سبارتاكوس، المحمولة على صوت كوني، يكون المزج الأول قد حقق له - أى لسبارتاكوس - وجوداً نصياً يهيئ للشاعر أن يفتح عليه، للتفاعل معه، ولإنتاج الهوية المتحولة للقناع الذى يحمل اسمه، وذلك بالانتقال من قول الحكمة المستخلصة من التجربة إلى قول التجربة نفسها، ومن الصوت الكونى المعمم والإحالات المراوغة إلى الصوت الشخصى المتعين والإحالة المحددة، ومن الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصى المشبع بطابع درامى شعري ينتج عن الصور الشعرية، وعن الرجوع والترديد، وعن تكرار اللوازم، وعن توزيع الذروات الشعرية الدرامية على مواضع مختلفة من النسيج النصي للأمزاج الثلاثة، وعن حركة الصراع المؤسسة على تناقض جذرى بين الوجود والعدم، والمتفتحة على إنتاج حركة صراع يحتمل وجودها بين متناقضات يختصنها هذا التناقض الكلى، وعن إحاطة ذلك كله، وغيره، بالفكرة الدرامية الأشد كثافة وتأثيراً: فكرة الكلام من الموت، أو من طريق إليه:

معلق أنا على مشاقق الصباح

وجبتهى - بالموت - محبته

لأننى لم أحنها حيه

... (ص ٧٣ - ٧٤)

تلك هي المتتالية الشعرية الأولى من المزج الثانى، تنحمل على صوت ذات تقول كلماتها الأخيرة، فيما المشنقة تحملها إلى الموت. وعلى الرغم من انطواء مشهد الشنق على كثافة درامية عالية، تنبع من احتمال تحول الإنسان، في لحظة، من حقيقة وجودية إلى شبح، أو من فكرة الموت وهي تتجسد، وثيلاً، وتبدأ، وتمتد؛ فإن انفتاح مطلع هذه المتتالية على قول تجربة محصورة، ومتعينة، لمتكلم مفرد يتوسل السرد القصصى بكثافة درامية شعرية تنتج عن تحول الصورة الفيزيقية لمشهد الشنق إلى رمز يث دلالات تتصل بالألم الأبدى الذى يعاينه هذا المتكلم، فى ذاته، وحضارته، وأتمه، يفضى إلى إحداث انتقال مفاجئ يتأسس على تعارضات حادة، متعددة المستويات، ما بين خصائص المزج الأول، وخصائص مطلع المزج الثانى، بل خصائص أغلب المتتاليات التى تكون الأمزاج الثلاثة المتبقية،

نبدأ في البحث عن حضور ظاهر للشاعر في نصه، فلا نعثر على أية علامة أو إشارة، تدل على هذا الحضور؛ فالحاضر المهيمن هو سبارتاكوس (المتكلم)، وإخوته (المخاطبون والمتكلم عنهم)، وقيصير (المخاطب)، والأسماء - الرمز الأخرى التي تتوارد في سياق الخطاب الشعري، والتي يستند عليها سبارتاكوس نفسه، باعتبار أنها لوازم ومقترنات تتصل بتجربته. وإذا نبهت عن حضور ضمني للشاعر في هذه الأسماء - الرمز؛ فإننا لا نعثر عليه، فهو ليس حاضرا في موقع المخاطب، أو الغائب - كما هي حال الشخص الثاني (قناع الشاعر) المضمن في قصيدة «الخبر» للسياب على سبيل المثال - كما أنه غير مضمن في شخصية أخرى، فردية أو جماعية، يخاطبها سبارتاكوس. وهكذا لا يكون أمامنا إلا أن نبحت عنه، أو لنقل عن غيابه، في سبارتاكوس نفسه، وذلك على نحو ما أدركنا غياب صوته في صوت سبارتاكوس الغائب في الصوت الثاني الذي نطق المزج الأول، أو الذي كان صوته هو هذا الصوت.

صحيح تماما أن العنوان، منذ البدء، يغيب الشاعر عن نصه، غير أن هذا لا يلغى احتمال اختراق صوت الشاعر صوت قناعه، وظهور وجهه على سطح النص، وذلك من خلال توقف اشتغال بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي، التي تضمن أن الشاعر في أنا القناع، لمصلحة تشغيل قناة البث الغنائي الذاتوي المباشر التي تظهر أنا الشاعر، منفردة ومعزولة، أو لمصلحة تشغيل بؤرة التشخيص الدرامي الغنائي التي تفصل أنا المتكلم (الشخصية الشعرية)، فصلا تاما، ونهائيا، عن أنا الشاعر.

يتضح، مما تقدم، ومن خلال تتبع التقاء وتفاعل الانعكاسات التي يلقيها العنوان، والمتتاليات الشعرية السابقة، على النص، مع تلك التي تلقيها المتتاليات الشعرية اللاحقة عليه، أن الشاعر أمل دنقل، قد انفتح، منذ عنوان القصيدة، ومنذ الكلمة الأولى في مزجها الأول، على سبارتاكوس التاريخي، بوصفه أنا مغايرا يتفاعل معه في صيرورة تجربة رؤيا داخلية، وديالكتيك تمامه خلاق ينتج شخصية ثالثة هي سبارتاكوس الذي نتعرف هويته من خلال تجربته المروية في القصيدة، وكلماته الأخيرة؛ والذي هو قناع للشاعر لا

وبانبثاق ضمير المتكلم المفرد «أنا» الذي يحيل إلى ذات مفردة متعينة، ليست هي الشاعر، تتولد فرضية مزدوجة لتحقيق القصيدة، فإما أن تكون قصيدة شخصية شعرية مستقلة تماما عن الشاعر، وإما أن تكون قصيدة قناع يتوارى صوت الشاعر في أبعاد قرارات الصوت المهيمن عليها.

وبتحليل حركة إحالة الضمير تتكشف حقيقة أنه يحيل إلى سبارتاكوس صاحب الكلمات التي هي، بدلالة العنوان، القصيدة التي نقرأ. وتعمق هذه الحقيقة من خلال انطلاق المتكلم في قول تجربة رفض وتمرد وشنق، نعرف، أو يمكننا أن نعرف، أن سبارتاكوس التاريخي قد خاضها. غير أن اكتشاف الذات التي يحيل إليها ضمير المتكلم لا يوضح، بدقة، ما إذا كانت هذه الذات شخصية شعرية، أم قناعا؛ وذلك لأننا لم نتمكن، بعد، من معرفة طبيعة علاقة الشاعر بها.

ونظرا لأن تعرف هذه العلاقة، يتطلب تعرف طبيعة حضور جميع الأصوات الناطقة في القصيدة، واكتشاف علاقتها بصوت الشاعر، الظاهر أو المضمن، وبالصوت الذي أصغينا إليه في المزج الأول، وبهذا الذي نصفى إليه في مطلع المزج الثاني، فإن هذا يقتضي تحليل حركة إحالة الضمائر في القصيدة بأسرها بغية تعرف الذوات التي تخيل إليها، وإدراك العلاقات القائمة بينها.

وإذا أخذ في رصد الأصوات المسموعة في جميع متتاليات الأمزاج الثلاث، ونكتشف أن الصوت الوحيد المسموع فيها هو صوت متكلم مفرد، يعود إلى سبارتاكوس، وأن الأصوات التي نصفى إليها، تأتي محمولة على صوته، لنقول ما يطلب إليها أن تقول، في مستقبل الزمان، وليس في حاضر النص، فإن هذا يحدد مسار تعرف طبيعة حضور سبارتاكوس في القصيدة، في خط وحيد، هو خط علاقته بالشاعر. وإذا عرفنا أن سبارتاكوس هو صاحب الكلمات - القصيدة، وهو ناطقها الوحيد، وبطل التجربة المروية فيها، ورمزها المحوري، فإنه لا يتبقى أمامنا إلا أن نعرف طبيعة حضور الشاعر في نصه، لنتعرف طبيعة علاقته بناطقه، ولنحدد، في ضوء ذلك، ما إذا كان هذا الناطق شخصية شعرية مستقلة تماما، أم قناعا.

الذات الواحدة وقد صارت أنا، وأنا مغايرا. وإذا يدل هذا الانشطار على تبادل المواقع بين الشاعر، والأنا المغاير؛ فإنه يدل على أن الشق الطبيعى، أو الصلب، الذى واجهه سبارتاكوس التاريخى، يتحول إلى شق رمزى: نفسى، واجتماعى، وفكرى... إلخ، يعانى الشاعر، وأن كلا الشقين، على أنماطهما، هما الشق الكلى الذى يعانى القناع. وبناء عليه، فإننا نستطيع، إن نحن تتبعنا ومضات الصورة الشعرية، أن نكتشف كمون تجربتى سبارتاكوس التاريخى - الإبداعى، والشاعر المعاصر أمل دنقل، فى قاعها العميق، وأن نخرط مستغرقين فى ذلك التوتر الدرامى الذى ينطوى عليه صوت القناع المسكون بصوتين، وتجربة حياة وموت.

ويتتبع حركة مؤشر بناء النص، وتكوين القناع، نلاحظ أن هذا المؤشر قد استلهم، فى بناء النسيج النصى للسطر الشعرى الأول، مشهد الصلب الذى يفتح، ويفلق، الشريط السينمائى القائم على رواية هوارد فاست، وهو المشهد الذى يعتبر إضافة من مخرج هذا الشريط على النص الروائى؛ فليس فى الرواية أى مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، وإنما فيها، بالإضافة إلى الستة آلاف صليب ومصلوب، الذين اعتبروا «رموز عقاب»، تركيز على صلب العبد اليهودى المجالد داود (٣٦). وجلى، هنا، أن حركة مؤشر بناء النص تدل على حركة التناص الحوارى مع الشريط السينمائى، حيث يستبدل القناع، ومن خلفه الشاعر، المشانق بالصلبان، فيما يفجر دلالة أنه ليس معلقا على مشنقة واحدة، وإنما على «مشانق» عديدة؛ بحيث يمكننا أن نقرأ فى الاستبدال دلالة عصنة النص، وربطه بالواقع الذى أحاط بإبداعه، وأن نجد فى التفجير الدلالى اندياحا لاشعوريا للمشهد الافتتاحى للشريط السينمائى الذى تضمن آلاف الصلبان، وتوسيعا لدلالات الشق، وإسهاما فى تحويله من شق فيزيقى إلى رمز مرشح - على حد تعبير جابر عصفور. كما نستطيع أن نقرأ فى ذلك حضورا مضمنا للدلالة التى توخت الرواية تفجيرها من خلال تغييب سبارتاكوس عن أن يكون واحدا من المصلوبين، ذلك لأن كل واحد منهم هو سبارتاكوس مصلوبا، ولأن سبارتاكوس الغائب هو سبارتاكوس الحى الواعد، أبدا، بالجمعى.

يعكس رؤيته لذاته، فحسب، وإنما يجسد رؤيته لأناء المغاير: سبارتاكوس القديم، ولتجربته القديمة، ورؤية هذا الأخير لواقع الشاعر المعاصر، ولتجربته الراهنة، وذلك من منظور رؤية الشاعر الذى يسكنه.

وهكذا نكون إزاء قناع يتكون فى صيرورة النص، قناع ينتج هويته ويتعرف ذاته فيما هو يخوض تجربته، ويكتشف كلماته، ويقولها، أى إزاء قناع يفكر الشاعر فى رأسه، ويرى بعينه، ويدرك العالم بحواسه ووجدانه. ولئن كان الشاعر، فى المزج الأول، قد تماهى بسبارتاكوس الكلى الجامع، من خلال تماهى سبارتاكوس التاريخى المتعين بأشباهه المنحدرين من سلالة الشيطان، فإنه يكون، بذلك، قد كشف الخصائص الثابتة فى هوية سبارتاكوس اللامتناهى باعتباره نمطا أصليا للتمرد والرفض، وللبعث الأبدى عن الحرية، والإبداع، والتجدد، الدائم، والخلق المستمر، وأسس القاعدة الثابتة التى سيرتكز إليها محور تحولات «هوية سبارتاكوس القناع» باعتباره ذاتا إنسانية خاصعة، فى صيرورة حياتها وتجاربها، لتحولات لا تنهاى، ولتحليلات متعددة لجوهر إنسانى واحد، أو باعتباره واحدا من التحليلات الزمنية والتاريخية المتغايرة، لسبارتاكوس الجوهري المطلق، الخارج عن محدودية الأزمنة والأمكنة، والمسافر أبدا، فى صيرورة الزمان.

يبدأ سبارتاكوس - القناع فى حمل تجربته على صوته الناطق كلماته الأخيرة النابعة من اللحظة الدرامية التى تجسد مصيره الأخير: لحظة الشق. وما إن يبدأ فى النطق واصفا مشهد الشق، حتى نحس أننا إزاء ذات تتأمل ذاتها، وإزاء صورة شعرية هى عدسة تلتقط مكونات العالم الداخلى للمصور وتثبت دلالات تتصل باللحظة الدرامية التى يعانىها، فيما هى تصف المشهد الخارجى، وذلك على النحو الذى يجعل من المشهد الفيزيقى معادلا رمزيا لتلك اللحظة، ولذلك العالم الدفين، والذى يبدو معه المتكلم المشنوق وهو يواجه من الموقع المقابل، ذاته الأخرى، وكأنما نحن إزاء مرتأتين متقابلتين، تمكسان، فى لحظة واحدة، المتأمل والمتأمل، أى

مهيمن. وكذلك هو شأن سبارتاكوس نفسه، إنه ابن واقعه، وزمنه، وهو ابن كل واقع وزمن، مثلما هو ابن الموقف الذى يتخذه منهما، ومن ذاته، مستندا فى ذلك إلى الخصائص الجوهرية الثابتة التى هى قلب هويته، من حيث هو إنسان جوهرى مطلق يحاول القناع إثراء حضوره فى ذاته العميقة، فيما هو يحاول تأكيد حضوره فى العالم الذى يحقق فيه إ حالته الموضوعية لذاته؛ باعتباره تجليا متعينا لهذا الإنسان، وكائنا اجتماعيا يعجز عن تحقيق ذاته بمعزل عن التفاعل مع الآخر الشبيه، وعن الصراع مع الآخر النقيض، ومع ضرورات الحياة.

وإذا ما كانت العلامة النصية (... ..)، التى هى السطر الشعرى الرابع فى المتتالية السابقة، تدل على كلام محذوف يتصل بمسببات تفصيلية تعلق المصير الذى يلاقيه سبارتاكوس المتمرد المنشوق، فإنها تعمل، فى الوقت ذاته، على إطلاق ما تكتنزه ذاكرة القارئ من متكررات تجارب الصلب على امتداد التاريخ، ومن بينها، بالطبع، تجربة سبارتاكوس القديم، كما أنها تدفع القارئ لإدراك كمون هذه التجارب فى قاع تجربة سبارتاكوس الجديد، وذلك على النحو الذى يعمق صلته بأشباهه القدماء؛ ويفتح أشباهه الآتين على التواصل معه؛ بحيث يتأكد تحوله إلى نمط أصلى، ورمز كلى يتأسس على تواصله بأشباهه، وعلى تمايزه عنهم، وذلك لأنه، وهو يحتضن الجوهر الذى يحتضنونه، مشروط بزمنه، وبخصوصية تجربته، وبخصائص الواقع الذى يعاينه، وبمضمون الاستبداد الذى يواجهه، وبدلالات الحرية التى يتطلع إليها أو التى يعمل على تحقيقها، وعلى توسيع مداراتها.

ولكى يعمق النص خصائص الرمز الحسى العيني فى سبارتاكوس الجوهرى الكلى؛ فإنه يعمل على ترسيخ حضوره بوصفه ذاتا إنسانية تنتمى إلى واقع إنسانى متعين، وأنا اجتماعيا يكتسب خصائص هويته، ويصعد من خلال الإرادة التى تتطلبها الحرية، والوعى المدرك أسباب الاختيار الحتمى لموقف الرفض والتباعد، جوهرها الكامن فى أعماقه، الذى يصله بأشباهه، ويفتح حركة صراعه مع ذاته الكائنة، ومع نقائصه، لحظة أن يقرر الخطو باتجاه كماله الإنسانى،

وإضافة لما تقدم، فإننا نجد فى إسناد المشائق إلى الصباح: «مشائق الصباح» استلهاما مباشرا للمشهد السينمائى نفسه، غير أننا نستطيع أن نقرأ فى هذه الصورة الشعرية المتناقضة، أو فى هذا التركيب التضادى المزدوج، دلالات أعمق وأخصب، من تلك التى نلتقطها من المشهد السينمائى الذى سرعان ما يمر متبوعا بتاليه، ولا يترك للمشاهد فرصة التخيل أو فرصة التأمل المعمق فى دلالاته وإيحاءاته. ولعل أعمق دلالة يمكن التقاطها، تتمثل فى كون المشائق تشنق الصباح، فيما هى تشنق سبارتاكوس، وذلك باعتبار الصباح - سبارتاكوس رمزا على إنعاش الآمال بالحياة المتجددة والحرية، أو باعتبار أن الإنسان الكلى المنشوق هو رمز على الصباح، بجميع إيحاءاته ودلالاته الممكنة، أو باعتبار أن اقتران لحظة الشنق بلحظة الصباح، هو شق للآمال التى يكتنزها بزوغ الصباح، وهبوط بالإنسان الآمل إلى قاع الإحباط واليأس، ودفع له فى طريق موت مجانى عدى عاث.

وإذا يبدو أن السطر الشعرى الثانى هو استكمال للمشهد السينمائى الأول، الذى يكتسب فيه سبارتاكوس سمت المسيح المصلوب وملامحه^(٣٧)، فإن السطر الثالث، الذى هو جملة تعليلية تفسر المصير الذى آل إليه سبارتاكوس، وتوضح مسببه الرئيسى، يتناص مباشرة مع الرواية، أو يتناص معها عبر حوار الشريط السينمائى، من حيث هو نص وسيط؛ ففى الواقع التاريخى، كما فى الرواية، وفى الشريط السينمائى، كان صلب سبارتاكوس نتيجة لموقفه الكيانى الجذرى من ذاته، وواقعه: موقف الرفض المطلق للعبودية، والتباعد على الأسياد والواقع، والبحث عن الحرية، فهو، كما يقول الراوى، «لم يطأطأ الرأس قط»^(٣٨)، وكان «رافع الرأس على الدوام»^(٣٩)، لأنه كان «يرفض أن يكون حيوانا»^(٤٠)، وكذلك هو شأنه فى القصيدة؛ إنه ينتهى على «مشائق الصباح»، لأنه أراد لذاته، ولأمته، ولحضارته، خروجاً من العدم، ووجوداً فعليا فى الوجود، وخلاصاً من القهر والاستبداد، وانفتاحاً على تجدد مستمر، وعلى حرية هى، دائما، وعد مستقبل يجيء.

لم يكن مصير سبارتاكوس أمرا قدريا، وإنما كان نتيجة موقف يرفض علاقات اجتماعية بين عبد متمرد وسيد مستبد

تنطوى على سخرية مأساوية مرة، وعلى إداة حادة وصارمة لمواقف الامتثال، والخضوع الراضى للعبودية والقهر، وللواقع الفاسد المتجذر فى الموت؛ بحيث نستطيع أن نعتبر الدلالات الظاهرة لكثير من الأسطر والمتتاليات الشعرية، دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة تماما لما تقوله الكلمات فى حال عزلها عن ثوابت هوية سبارتاكوس، من جهة، وعن علاقات النسيج النصى، من جهة ثانية.

ومن الحق أن الأفكار السابقة هى خلاصات مستنبطة من التحليل النصى لمتتاليات شعرية لاحقة، غير أن كمون بذرة هذه الأفكار فى التعارض القائم بين شبكة دلالات المزج الأول وشبكة دلالات المتتالية الأولى من المزج الثانى، دفعنا إلى التقدم بغية التمكن من بناء شبكة دلالات محتملة للنص بأكمله؛ وذلك باعتماد قراءة أفقية - رأسية، تهبط إلى قاعه وتصلد إلى فضائه، وتحرك تقدما ورجوعا، فى شتى اتجاهات نسيجه، لتفككه، ولتقرأ نقاطعات خيوطه، وبؤر تناصه.

منذ مطلع المزج الثانى، تتحول القصيدة إلى قصيدة تجربة صراعية تتقاطع جميع خيوطها فى لحظة المصير الأخير؛ فمن موقعه على «مشانق الصباح»، وبإيقاع متراخ يناسب حالة إنسان مشنوق يتكلم من الموت، وبطل على العالم من خلف لهيب آلام خانقة، يأخذ سبارتاكوس فى قول تجربته الخاسرة، عبر تضمينها فى قاع كلماته الأخيرة التى يوجهها إلى إخوته واصفا حال الخنوع التى تملكهم (المزج الثانى)، أو فى قاع الكلمات الأخيرة التى يخاطب بها عدوه ونقيضه: القصر العظيم (المزج الثالث)، وذلك قبل أن يعود لإخوته بالحكمة الأخيرة المستخلصة من هذه التجربة الاستثنائية (المزج الرابع)، وهى التجربة التى يجعلها توازيها مع تجارب أشباهه المتكررة فى التاريخ، تجربة قابلة للتعميم؛ خلاصة، وحكمة أخيرة، وهوية بطل مأساوى استنسر فانكسر.

يتكون المزج الثانى، بالإضافة إلى المتتالية - المطلع، من سبع متتاليات شعرية كرسها القناع لمخاطبة إخوته «الذين

والتحقق الأقصى لكيثوته، ولكيئونات أشباهه، ولواقع عالمه. وإذا لا يمكن لشيء من ذلك أن يتحقق بمعزل عن إقدام الأنا على نسج شبكة علاقات متشعبة، ومؤسسة على موقف ورؤية، مع الآخر الشبيه، والآخر النقيض، ومع الواقع؛ فإن النص لا يكتفى بقول خلاصة التجربة وآثارها، وإنما يذهب إلى قول التجربة نفسها، فيكشف تشعباتها، ودلالاتها، فى رموز شعرية تقول التجربة فى صيورتها، وتوهم إلى العالم السبرى الممتد أمامها وبعدها، وحارج النص، وذلك على النحو الذى يجعل من تجربة سبارتاكوس القصيدة استمرارا فى الزمان: ماضيا ومستقبلا، لتجربة سبارتاكوس الكلى، لأنها تجربة استثنائية مشروطة بزمنها، وبالواقع الذى يعاينه بطلها، ويعاينه. ولئن نهض المزج الأول ذو المتتالية الشعرية الوحيدة بقول الخصائص الجوهرية الشابتة فى هوية سبارتاكوس، وتصوير مثاله الأعلى، وطموحه الطوباوى، وتشكيف خلاصة التجارب التى خاصها، وسيخوضها، فإن الانتقال المفاجئ من الذروة الدرامية التى جسدها هذا المزج، إلى سياق سردي يقول تجربة متعينة، انطلاقا من نهايتها - لحظة الشنق، وابتداء من مطلع المزج الثانى، يومئ إلى أن بطل التجربة هو سبارتاكوس زمى ومتعين، تتحرك تجربته على مركز ثابت، هو الخصائص الجوهرية فى هوية سبارتاكوس الكلى، وموقفه الرفضى الحاسم. وفعله التمردى الهادف إلى تمزيق العدم، وإحياء الوجود؛ بحيث يمكن أن ندرك - فى ضوء هذا التأسيس - حقيقة أن تحولات هوية القناع، وتبدل مواقفه، أو تحركها بين القيصين، ليست إلا نتاجا للشروط التى تحكم التجربة، وللعجز عن تحويل مسارها، وذلك بالمعنى الذى يجعل من التحولات السالبة المناقضة للتطلع، والمصير المناقض للهدف، كشفا عميقا عن تجذر الموت فى الحياة، وعن حقيقة أن حياة الحكام المستبدين تبنى على إماتة الشعوب، وأن التمرد الفردى إزاء واقع عصى على التغير لا يجدى، وأن التغير يكون جماعيا، أو لا يكون.

ونستطيع، بناء على خصائص سبارتاكوس اللامتناهى، وعلى معطيات العلاقات بين متتاليات القصيدة - التجربة، أن ندرك أن مواقف القناع، وأقواله المنطوية على ما يناقض هويته، ورؤيته للعالم، ليست، فى الحقيقة، إلا ردات فعل

أبنائهم الذين يفتحون لهم آفاق الوعي الممكن، والعالم الممكن، على مشائق القياصرة:

لا تخلجوا... ولترفعوا عيونكم إلى

لأنكم معلقون جانبي. على مشائق القيصر.
(ص ٧٤)

وإذا يتضح، هنا، أن التقنية المونتاجية تدفع مؤشر بناء النص وتكوين القناع لالتقاط رمزين تاريخيين يوظفهما الشاعر للدلالة على السلطة المستبدة: الإسكندر الأكبر، والقيصر، فإننا نلاحظ أن الأول سابق تاريخيا لتجربة سبارتاكوس التاريخي، والثاني لاحق بها؛ وهو الأمر الذي يعمل على مد تجربة سبارتاكوس ١٩٦٢، في الزمان القديم، ويجعله موجودا قبل تسميته، وبعد التسمية، مثلما يجعله موجودا في كثرة لامتناهية من الأسماء والتجليات التي تبنى سلسلة متواصلة لهوية جوهرية واحدة هي هوية الإنسان المتسرد الواقف، أبدا، ضد السلسلة المناقضة: سلسلة الطغاة والمستبدن التي يجعلها النص منحدره من الإسكندر الأكبر، وممتدة في الزمان مروراً بزمان كتابة النص وبالزمن الذي أحاط بكتابته، وحتى آخر زمن مشابه سيأتي.

وهكذا لا يعود القناع يرى ذاته في مرآة ذاته، وإنما في مرايا أشباهه: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا يعود يرى نقائضه وأعداءه في أولئك الحاضرين راهنا، والرموز إليهم دون تسميتهم، وإنما يراهم في الأسماء - الرموز المتعاقبة على امتداد التاريخ: ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا كالمرايا تعكس بعضها بعضا. وهكذا تصبح تجربة القناع تجربة كونية تحمل حروقتها الناجمة عن احتراق بطلها بلهب الواقع المتعين الذي ترمز إليه، وتكفنه، وتقف في موازاته. وهكذا، أيضا، تنفتح القصيدة على الأزمنة، وتتدفع إلى سفر متواصل في الوجود.

ولكن كان القناع قد تماهى بأشباهه الرافضين المتسردن على امتداد الأزمنة، واجدا فيهم هويته العميقة المتطلع إليها، فإنه يقرأ هويته المتروكة في إخوته المستعبدين الخانعين، ويرى أنه القديم المرفوض في مرايا أناتهم الراهنة،

يمبرون في الميدان مطرقين» (ص ٧٤)، ولإلقاء نبوءاته عليهم. ويستمر اعتماد التقنية المزجية (المونتاجية) في بناء النسيج النصي: سطرًا، ومتتالية، ومقطعا (مزجا)، وفي تكوين تجربة القناع، وصوغ هويته، وإظهار تحولاته، ففي المتتالية الثانية، أو المشهد الثاني، يضعنا الشاعر، على نحو ما يضع نفسه، في عيون سبارتاكوس المشنوق، وفي عقله ووجدانه، لننظر، ولنرى، ولنشعر، ما ينظره، وما يراه، وما يشعره... فهي هو سبارتاكوس، قناع الشاعر، وقناعنا، معلق على مشائق الصباح يطل على إخوته المتسردن في نهاية المساء في شارع الإسكندر الأكبر» (ص ٧٤)، فيلاحظ في انحدارهم صوب نهايتهم الملازمة لهم: الموت في الحياة، وفي خضوعهم لسطوة المستبد (الإسكندر الأكبر) انكسارا داخليا، وخجلا من العجز، ووجودا يؤكد حقيقة أنهم طاقات إنسانية خلاقة حولها الاستبداد المنسرب، بخضوعهم، إلى دواخلهم، إلى محض زحام هائل مؤجل الوجود؛ فهم لا يعرفون، في ظل شروط الاستبداد الطاغى، والعجز عن رفضه والتمرد عليه، كيف يمكنهم أن يكونوا حشدا فاعلا ومؤثرا، وخلاق حياة.

إن غياب المعرفة المشروط وجودها بالإرادة: إرادة الرفض والتمرد على الواقع المستبد، إرادة الحياة التي تدفقت لحظة أن التهم الإنسان ثمرة المعرفة، هو الذي يلفي الفارق بين المصير الذي يلاقه المتسرد الفردي المشنوق: سبارتاكوس، والمصير الذي يلاقه الخانع الجماعي المشنوق، الميت في الحياة: إخوته، أبناء شعبه وأمته، وكل المستعبدين في الأرض؛ فإذا ما كان تمرد سبارتاكوس، ورفضه الفردي، الناهضان على وعي عميق بالذات والواقع، وعلى إرادة الحياة والتحول الدائم نحو الحرية، قد قاداه إلى معاناة شتى أنواع الشنق، فإن الخضوع والامتثال الخانع، والانحدار المذل في طريق الموت الذي هياه الإسكندر الأكبر، أو القيصر - وهما هنا رمزان على الطغيان والسلطة المستبدة، ينحدر ثانيهما من أولهما - تجمل الشعوب تواجه المصير ذاته، وتعيش في كل لحظة فيه، بالمعنى الذي يجعل من عجزهم، وغيبية وعيهم بإنسانيتهم، سببا مباشرا في موتهم في الحياة، وفي تعليق الرواد من

الحياة الحرة التي فطروا عليها، والتي لا يستطيعون، بمعزل عنها، أن يوجدوا في الوجود. إنها نبوة مرحلة لمستقبل يحاط بالاحتمال (لربما)، وبعلامة التعجب التي تحمل دلالة التشكيك واليأس. وإذ تأتي النبوة على هذا النحو، فإنها ترسم المثل المتطلع إليه، وتقول الرؤيا الطوباوية، وتدل على الواقع المناقض لها الذي يبدو عصيا على التغير، وعلى مطابقة الرؤيا؛ بحيث تكتسب القصيدة - التجربة، بنية جحيمية تقول الواقع، وبنية رؤياوية طوباوية تقول المثل، وبحيث يمكننا أن نجد في اصطراع البيتين معادلا بنائيا نصيا للصراع الذي يمر في أعماق إنسان يمد يده إلى نجوم القبة السماوية المضئية، بينما هو ينحدر إلى قيعان الجحيم.

ولا يكتفى القناع بمحاولة إدخال رؤياه الطوباوية: سقوط الصخرة عن أكتاف أسمياء سيزيف: الأجيال الطالعة التي ستقطع عنه، وعن تجربته العدمية العابثة، في عقل ووجدان إخوته، كما أنه لا يزين لهم هذه الرؤيا، ولا يجعل تحقيقها، في الواقع، بلا ثمن، وإنما هو يكشف لهم عن نقل الألم، وعن مرارات العذاب، وهو داوية المصير، التي ستتملك روح إنسان يقرر، منفردا وبمعزل عن الانخراط في حركة جماعية، أن يكون إنسانا حرا، وأن يخلق لنفسه، وللأجيال الطالعة، عالما أبهى وأجمل؛ فذاك هو ثمن البحث عن الحرية الفردية في عالم مستبد ظالم، وذاك هو، أيضا، ثمن الخضوع لشروط هذا العالم، بحيث لا يكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت في الحياة، وحياة في الموت، وإلا أن يقرر لنفسه: فإما أن يكون قناعا أصم، منحدرًا إلى موت أخير، أو أن يكون إنسانا حرا، يفتح، بموته، أبواب الوجود:

والبحر كالصحراء.. لا يروي العطش

لان من يقول «لا» لا يرتوى إلا من الدموع!

.. فلترفعوا عيونكم للناثر المشنوق

فسوف تنتهون مثله.. غدا.

وقبلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون ها هنا.. غدا.

فالانحناء مر..

مثلما يرى في مرايا الرموز القديمة، كسيزيف، حيواتهم العابثة، وهوياتهم الخاوية، ويتعرف مصيره في مصائرهم؛ يمكن أن نقرأ في تبادل المواقع، وتطابق المصائر، وتداخل الأمكنة والأزمنة، وحدة التجربة الإنسانية، ودلالة أن التمرد الفردي، على نبه وسمو غاياته، ليس إلا فعلا عديمًا عابثًا؛ ذلك لأن المتمرد الفرد يكاد لا يرفع الصخرة عن صدره حتى تهوى عليه وتحطمه، ليأتي متمرد آخر يفعل الفعل نفسه، ويلقى المصير عينه، بينما استجابة الحشد للداء المتمرد، تجعل هذا الأخير ناثرا، وتجعل الفعل جذريا وشاملا، والتغير جماعيا، وتحول دون انقلاب الهدف إلى نقيضه، وتخلص المتمرد الفرد من مصير يعجز عن رده، بقدر ما تخلص الحشد من الموت في الحياة، ومن الاستمرار في حوض تجربة سيزيف: رمز العدمية والعبث. وهي الأمور التي تجعل من موت المتمرد الفرد شرارة انبعاث ونهوض، وجسرا للعبور من العدم إلى الوجود، وذلك على نحو ما نقرأ في الفضاء الدلالي للمتتالية الثالثة:

فلترفعوا عيونكم إلى

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت في عيني

يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتكم
راسكم.. مرة!

«سيزيف، لم تعد على أكتاف الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق (٤١)
(ص ٧٤).

إن رفع المستعبدين عيونهم، وتوجيهها صوب سبارتاكوس المشنوق، ليس إلا معادلا خارجيا لقلب عيونهم؛ بغية توجيهها صوب دواخلهم، فليس سبارتاكوس إلا رمزا عليهم، إنه تجسيد حي لمصيرهم المشترك، ولضراوة شروط الواقع اللاإنساني الذي هو قبر كبير يحتضن موتهم في الحياة. ولأن سبارتاكوس يدرك - بوعيه العميق ورؤيته النفاذة - أن امتلاك لإرادة الحياة مرة واحدة هو امتلاك نهائي لها، فإنه يلقي على إخوته نبوءة خلاص، ويشترط تحقيقها بامتلاكهم لإرادة أن يكونوا بشرا خلاقين قادرين على استعادة

تستمر متتاليات المزج الثاني، بل جميع متتاليات المزجين الثالث والرابع، في توليد المفارقات المأساوية الساخرة، وهو الأمر الذى ما كان له أن يتحقق بمعزل عن إظهار ثوابت هوية القناع، وعن استمرار شبكة دلالات المزج الأول، والمتتالية الأولى من المزج الثاني، ومتتاليات أخرى ترد في مواضع مختلفة من القصيدة، وتناقض، دلالية، متتاليات تسبقها أو تعقبها، في بث هذه الثوابت، وفي التداخل والتشابك الذى يبنى شبكة دلالية كلية تعكس عالم الرؤيا الطوباوية، وتدعو إلى الرفض والتمرد الجماعى، وتناقض عالم الواقع الجحيمى، وتحول الدعوة الظاهرة إلى القبول به إلى نقيضها المضمن فيها.

ولاشك، هنا، أن علامات التعجب التى تثبت فى نهاية كل سطر شعري، أو متتالية، تعمل على التشكيك فى صدق ما يثبته من دعوة ظاهرة إلى القبول والثبات، وإلى الاستلام للإحباط واليأس المذلين، مما يفرض على تحويل هذه الدلالات الظاهرة إلى دوال تنطوى على دلالات ضمنية مناقضة يتم تعميقها عبر اندياح خيوط وإشعاعات الشبكة الدلالية الرؤيائية فى نسج الشبكة الدلالية الجحيمية، وعبر اختراقها الدلالات الظاهرة للدعوة العدمية العابثة:

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!

والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون!

فعلموه الانحناء ...

وليس ثم من مفر ...

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى...

ودمعة سدى! (ص ٧٥)

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداع

وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها

بلاذراع (٤٢)

فعلموه الانحناء!

علموه الانحناء! (ص ٧٤، ٧٥)

إن المصير الذى يواجهه المتمرد الفرد على المشقة، هو المصير الذى يواجهه الممثل الخانع على قارعة الطريق، وليس لكليهما إلا أن يحترقا بلهب مأساة واحدة ذات وجهين، وإلا أن يرتويا بأملح الدموع!.. فهل ينطوى هذا الأمر على دلالة أن التمرد الفردى، والخضوع الجماعى الذليل، ليسا إلا وجهين لحقيقة واحدة؛ لأنهما خياران ينتهيان إلى مصير واحد؟.. ربما تكون هذه الدلالة هى إحدى أهم الدلالات التى يمكن التقاطها من إقامة المماثلة بين المصيرين، ومن الدعوة إلى عدم تكرار تجربة التمرد الفردى. ولعل فى وصف القناع لنفسه بـ «الثائر المشنوق»، ما يرمي إلى رغبته فى التحول، عبر استجابة الحشد لندائه بالانخراط فى حركة تغيير اجتماعى جماعى، من متمرد إلى ثائر. ولعلنا نستطيع، فى هذا الضوء، أن نفكك التناقض الذى تنطوى عليه المتتالية الأخيرة من المقطع السابق، ما بين رفض الانحناء، لكونه مرا ميمنا، والدعوة إليه بوصفه خلاصا من الموت: «فعلموه الانحناء! علموه الانحناء!؛ ذلك لأن التجاور ما بين النقيضين لا يؤدى، فى ضوء الإبهامات والدلالات التى يلقىها المزج الأول على النص بأسره، إلى حمل الدلالة الظاهرة للدعوة إلى الانحناء على محمل الحسم والقطع، وإنما يعمل على قلب دلالتها عبر تحويلها إلى دال ينطوى على مفارقة ساخرة تذكرونا بحالة النبى أيوب، فهو إن رفض واقعه، وتمرد عليه، اعتبر خاطئا، وهو إن قبل، وصمت واستكان، ترك ليموت على حوافى النفايات!.. وهكذا تتحول الدلالة الظاهرة إلى دال ينطوى على دلالة ضمنية مناقضة لها، ومتجاوبة، تماما، مع الرفض القطعى للقبول بالعبودية والاستبداد، ومع الدعوة الحاسمة إلى الثورة الجماعية القادرة، وحدها، على التغيير.

نتمعرف من خلال هذه المواشحة المكونات والخصائص الأصلية التي تنصب في هوية القناع، والتي تشكل موقفه، وتفصح عن رؤيته للعالم وقد تحولت، دون أن تفقد جوهرها، من الجدية الصارمة إلى السخرية المساوية.

يتكون المزج الثالث من أربع متتاليات شعرية ينطقها، جميعاً، سبارتاكوس القناع، موجهاً كلماته إلى عدوه وقاتله: القيصر، ومغيباً في قرارات صوته أصداً صوتي: سبارتاكوس التاريخي - الإبداعي، والشاعر المعاصر أمل دنقل، ودافعاً مؤشر البناء والتكوين إلى امتصاص مكونات وخصائص تعود إلى تجربة الأول، وهويته، وإلى تجارب ذوات أخرى يصهرهما في تجربته وهويته، ليعمقهما، وليوسع مداهما الزماني، متجاوزاً ضالة الوجود النصي لسميه التاريخي، وجاعلاً من كلماته، ومن تجربته المحملة عليها، معادلاً رمزياً، موضوعياً، لتجربة الشاعر المثقن به، ولتجارب قراء محتملين، في الحاضر، وفي المستقبل.

وإذا بدا واضحاً من تحليل المزجين الأول والثاني أن القصيدة تنهض على تناص حوارى مكثف، ومتعدد المستويات، مع رواية هوارد فاست، والشرط السينمائي، بالإضافة إلى نصوص أخرى - وهو الأمر المستمر في أغلب متتاليات الأمزاج - فإننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يستلهم الرواية في جعل المزج الثالث خطاباً يوجهه سبارتاكوس إلى القيصر، ولكنه يحدث انزياحات كثيرة في مضمون الخطاب، ليتجاوب مع الطابع المساوي الساخر، من جهة، ومع تناقض موقفى سبارتاكوس الرواية، وسبارتاكوس القصيدة؛ فالأول يوجه خطابه، في لحظة انتصار، وعبر حندي روماني أسير، إلى مجلس الشيوخ^(٤٥)، بينما الثاني يرفع خطابه، مباشرة، وفي لحظة انكسار وموت، إلى قاتله: القيصر؛ بحيث يبدو الأمر وكأننا إزاء سبارتاكوسين نقيضين: منتصر ومهزوم، متمرد يمتلئ، في لحظة نصر، بالعزيمة والتأكد من أنه ذاهب إلى انتصار حاسم، ومتمرد وصل إلى مصيره المساوي الأخير، أو نكون إزاء حالتين من حالات سبارتاكوس واحد، وفي صلب لحظتين دراميتين استثنائيتين من لحظات تجربة

علينا، إذن، أن نقرأ في المتتاليات السابقة، وأنشأها، حيثما وردت، دلالات تناقض دلالاتها الظاهرة، أن نجد في ثناياها دعوة سبارتاكوسية موارية، ولديها مواشحة، إلى ترك الوداعة، والرضى بالحال، وإلى الحلم بحالة سعيدة، إلى الثورة على القياصرة، وإلى إثراء الحياة بموت حبس.

ولئن كان انشطار القصيدة إلى سمتين متناقضتين: رؤياوية طوباوية، وواقعية جحيمية، نشأت عن انشطار، ولانتهاء تجربته المستنيرة إلى انكسار، فإن المفارقة السخريّة أو السخرية Irony المتولدة عن اصطراع هاتين البيئتين، والكتيبة، عبر هذا الاصطراع، وعبر الكثافة المفردة في توظيف علامات التعجب، طابع السخرية الدرامية المظلمة لا المحسوسة، ندو، في القصيدة، بوصفها وسيلة أدبية لتدقيق الواقع المساوي الساخر، وتتجاوب مع خصائص القناع الذي لا يتقبل مصيره، علماً، مع مواقفه، ومكونات هويته، مع عمارة التبلية، إلحاحاً يتفق مع تمركز خياراته التابعة من يود التوجه إلى شفاور الواقع الضاري، في التمرد الفردي الذي هو أشبه بشفقات في الهواء، ومع موقفه الجديد الذي لا يقبل، بحريته، موقفه القديم، وإنما يتطابق معه من وجهة نظر أي القناع - يستبدل السخرية المساوية، بالتمرد الفردي، فنقل من خلال هذا الاستبدال، وبطريقة تدل في ذاتها على جحيمية الواقع، الرؤيا الطوباوية نفسها، والوعي السخري المستطرد بين واقع معتم، ومثال مضىء، والمراوح بين يأسي وأمل.

ويمكننا، في ضوء نهوض القصيدة على السخرية، بوصفها وسيلة «لقول أقل ما يمكن وتحديد ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى»^(٤٦) أو بوصفها نظاماً كلامياً «بتجنب القول الصريح، وينكر المعنى الواضح ما ينول»^(٤٧) أن نقرأ، في كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر، ولاسيما تلك التي تبث دلالات صريحة لتحريك في حقل الاعتراف بالخطيئة، وإعلان الرغبة في التدمير عنها، ورفع رايات الاسترحام، والولاء، والخصوص، دلالات ضمنية تناقض هذا الحقل الدلالي. ويمكننا مواشحة هذه الدلالات، على تعدديتها وثرائها، بشبكات دلالية تشبه متتاليات أخرى تتجاوب دلالاتها الصريحة مع دلالاتها الضمنية، بحيث

وهكذا نجد، على سبيل المثال، أن اقتران أداة النداء: «يا»، مع الصفة: «العظيم»، فى جملة النداء: «يا قيصر العظيم»، التى هى مفتتح المرح الثالث، يفضى إلى إحاطتها بنفحة تهكمية نخبرنا أن القناع يتقصّد السخرية بعده، وبالعالم، وبالمصير الذى آل إليه، وتهيئنا لاستقبال كلمات سبارتاكوس الموجهة إلى القيصر باعتبارها كلمات تهكمية ساخرة، طالما لا توجد موحيات أخرى تعمل على تهيتتنا لاستقبال الأسطر أو المتتاليات التى ترد فيها استقبالا مغايرا.

وإن كان هذا هو شأن توظيف أداة النداء، والصفة، فإن الجملة الاعتراضية «- على مشنقتى -» تؤدى وظيفة تحديد المقام الذى يحيط بالمقال، فتولد دلالة أن القناع لا ينطق عن إرادة حرة، وإنما عن إرغام وقهر، وأنه يعترف بخليفة يدرك أنها أسمى ما يميزه من حيث هو إنسان، وأنه يلجأ إلى السخرية المضمنة، وإلى تفسير الكلام، كى لا ينسلخ عن هويته المكتسبة عبر صيرورة نضال مرير، وليضمن فى ثنايا خطاب يوجهه إلى قيصر رسالته الحقيقية الموجهة إلى إخوته وأقرانه.

وتتضافر الوظائف التى تؤديها جملة النداء، والجملة الاعتراضية، مع السخرية المضمنة فى إقامة المعادلة بين جبل المشنقة، ويدي القيصر^(٤٦)، وفى جعل الجبل - الإرغام والقهر، قرينا للمجد الذى يبينه وسلالته على الموت؛ بحيث يفضى ذلك إلى وضع سبارتاكوس المشنوق على نقيض قاتله، وإلى استدعاء شبكة دلالات المرح الأول الذى يرفع فيه التطويب إلى السلالة السبارتاكوسية التى تبنى مجدها على ابتكار الحياة والحرية.

ويكاد ما قلناه بصدد وظيفة الجملة الاعتراضية، فى المتتالية الأولى، أن ينطبق على وظيفة مثيلتيها فى المتتالية الثانية التى توظف، بالإضافة إلى ذلك، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف. وإذ تعمل علامتا التنصيص على تعليق دلالة كلمة: «الوجود» المحاطة بهما، وعلى توليد السخرية من «الوجود» الذى يمكن للاستبداد أن يمنحه للبشر، ومن رؤية الحاكم المستبد الذى يعتبر نفسه مانع وجود، فإن علامة الحذف (...) تفتح الكلام على الاستمرار والإضافة:

تمرد تبدأ بالاستنساخ، وتراوح ما بين نصر وهزيمة، وتنتهى بالانكسار:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت ... إنى أعترف

دعنى - على مشنقتى - ألثم يدك

ها أنذا أقبل الجبل الذى فى عنقى يلتف

فهو يدك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك.
(ص ٧٥)

تضع الدلالات الصريحة لهذه المتتالية القناع فى موضع النكسر المذل؛ فهو يعترف بأن تمرده خطيئة تستوجب العقاب، وأن مصيره يتفق، علما، مع خصائص هويته وأفعاله، وأن المشنقة تدفعه، وهو فى طريقه إلى الموت، إلى استبدال هوية العبد الخانع الذليل، بهوية الإنسان المتمرد الجسور الباحث عن حريته. ولكن النغمة المأساوية الساخرة التى تنحمل عليها الكلمات تحول دلالاتها الظاهرة إلى نقيضها، وتحول دون اندياحها فى بنية هويته العميقة. ولا يكتفى النص بتوليد السخرية من خلال التضاد الضمنى القائم بين البينيتين الرؤيوية والجحيمية، أو بين الهوية المتأصلة المكتسبة عبر صيرورة التجربة، والهوية المفروضة، بالإرغام والقهر، على القناع، وإنما يدعم هذه السخرية، أو ينتجها، من خلال التوظيف المتقصّد لأداة النداء: «يا»، التى تستخدم لنداء القريب والبعيد، والتى يفضى استخدامها، هنا، إلى إلغاء المسافة بين سبارتاكوس والقيصر، وإلى وضعهما فى حالة مواجهة تقوم على الندية والعداء، وهو الأمر الذى يعمل الإيحاء به - بالتضافر مع تقنيات وموحيات أخرى - على قلب الدلالات الظاهرة إلى نقائضها.

ولعل توظيف علامات الترقيم: علامة التعجب، الشرطتين، علامتى التنصيص، وعلامة الحذف، وغالبا فى غير ما وضعت له فى أصول استخدامها، أن يكون هو أبرز تقنية أسلوبية تعتمد القصيدة فى إنتاج الإيحاء بضرورة حمل المعنى على نقيضه، أو تحويله إلى دال ينطوى على دلالة السخرية، وذلك بالإضافة إلى استخدام بعض الأفعال والنعوت التى يعمل ورودها، فى سياقها، على توليد الدلالة الضمنية من قلب الدلالة الظاهرة، وعلى تعميق حدة التناقض بين الدالتين.

يا قاتلى: إني صفحت عنك..

فى اللحظة التى استرحت بعدها منى:

استرحت منك! (٤٨) (ص ٧٦)

دعنى أكفر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتتى - جمجمتى

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القوى

.. فإن فعلت ما أريد:

إن يسألك مرة عن دمي الشهيد

وهل ترى منحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»

فقل لهم: قد مات.. غير حاقد على

وهذه الكأس - التى كانت عظامها جمجمته -

وثيقة الغفران لى. (٤٧) (ص ٧٦)

لم يصفح سبارتاكوس - القناع ولم يسترح، وإلا لما كانت القصيدة نصا فى الوجود، وكذلك أيضا، لم يترك عدوه، وقائله: القيصر، ليستريح؛ فقد منح القصيدة للأجيال الآتية، على امتداد الأزمنة؛ كى تواجهه، وتثور على استبداده وطفانيته، ومنحه جمجمته لتكون كأس موته الملازم، ولتكون هى السيف الذى سيجتز به هو نفسه - بعد موته - رأس قاتله. ولعل عشق القناع الحياة وإدراكه أن إمامتها على مشائق الاستبداد ليست راحة بل عذاب جحيمى، وأن الخلاص الفردى، بالموت، ليس خلاصا، وإنما الخلاص الحقيقى يكمن فى إقامة فردوس الحياة الدنيوية ليكون مجالا حيويا لإنسان حر خلاق وسعيد، لعل هذه، جميعا، أن تكون هى الدوافع الحقيقية للصيغة التى يحملها القناع للقيصر، فى المتتالية الرابعة، والأخيرة، التى اكتسب فيها، وهو يخاطبه، سم الشهيد والعراف:

لكفى.. أوصيك إن تشأ شئك الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشائقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«والعام عام جوع»

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر!

وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء.. باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير

والرمال

والظلم النارى فى الضلوع!

يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى..

يا قيصر الصقيع! (٤٩) (ص ٧٦، ٧٧)

علينا، إذن، أن نحمل الكلام على تقييض دلالاته الصريحة؛ فالقناع لا يطلب التكفير، وإنما هو يسخر من الذين يطالبونه به، وهو لا يقصد منح جمجمته القيصر، وإنما يفضح أولئك الذين يجعلون من جماجم البشر أهرامات لمجدهم، وكؤوسا يحتسون بها ماء الحياة - دماء الناس، وهو لا يترك جمجمته وثيقة غفران لقائله، وإنما يتركها وثيقة إدانة، أو علامة موت ملازم، ويحد مستمر، «صراع مفتوح»، أو كأسا يصعد من قاعه التنين الذى صار المستند وهو يقيم حياته ومجده على الجماجم، ويصب نغم الحياة فى عروقه بارتشاف دماء الضحايا، ويوسع مدارات حريته باستعباد الآخرين. ولعل هذه الدلالات، وغيرها مما يدور فى حقلها، أن تتعمق من خلال اندياحها فى شبكة الدلالات المشككة فى فضاء القصيدة حتى الآن، وأن تعمق، بدورها هذا الفضاء، وذلك بقدر ما ستعمل الشبكات الدلالية للمتتاليات اللاحقة، من خلال الانعكاس الارتجاعى، على تعميق التضاد الدلالي للقصيدة بأسرها، فيما هى تتلقى انعكاسات الشبكات الدلالية السابقة وتدمج نفسها فيها، وتوسعها.

ولعل الذروة الشعرية التى تجسدها المتتالية الثالثة أن تكون مفصلا نصيا، أو بؤرة دلالية تتجمع فيها خيوط الدلالات القبلية والبعدية، لتعبر بشها، بعد أن تحملها بموحيات التوجه الدلالي الحقيقى للقصيدة، ولكوّنات وخصائص هوية القناع، ورؤيته لذاته وللعالم.

بالخطاب. واصلا، عبر التكرار والتحويل، مطلع المزج الرابع، بمطلع المتتالية الثانية من المزج الثاني التى افتتح بها خطابه إليهم، وهو الأمر الذى يشير إلى توظيف التقنية المونتاجية فى إحداث القطع المتجسد فى المزج الثالث، والوصل المتأني من تكرار مشهد عبور الإخوة فى الميدان، بغية ربط المزج الثانى بالمزج الرابع، وإضافة مشاهد، وكلمات جديدة.

يتكون المزج الرابع من أربع متتاليات: تقوم أولاها على تناص داخلى مع المزج الثانى، ولاسيما المتتالية الثانية، حيث يتكرر سطرها الأول مع استبدال شبه الجملة: «فى انحاء»، بالجملة «مطرقين» لتوليد دلالة الخضوع النهائى: «يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان فى انحاء» (ص ٧٧)، وحيث يتكرر سطرها الثانى: «منحدرين فى نهاية المساء» (ص ٧٧) بتمام نصه، بينما يأتى السطران الثالث والرابع: «لا تخلموا بعالم سعيد.. فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد» (ص ٧٧) من تكرار السطرين الأول والثانى من المتتالية الأخيرة من المزج الثانى، بتمام نصهما، مع حذف علامة التمعجب التى يفضى حذفها إلى استبدال اليقين والوضوح بالشك والاستنكار، وإلى بث دلالات الإحباط واليأس التى لا تنسجم، فى ما نحسب، مع الدلالات الضمنية التى تنتجها السخرية. ولعلنا نستطيع أن نفترض أن سقوط علامة التمعجب هو، فى الأغلب، خطأ طباعى، وليس عملا متقصدا من جانب الشاعر؛ بحيث يمكننا أن نقرأ، فى المتتالية الأولى من المزج الرابع، وهى القائمة على تناص داخلى متجاوب، تكرارا يكرس دلالات المزج الثانى، وذروة شعرية تعيد قول ما قبل سابقا، وتكثفه، وتضيف إليه؛ لتصل بينه وبين ما سيقال فى جميع متتاليات المزج الرابع، ولتستعيد ربط الخيوط التى قطعها القطع المونتاجى، وذلك دون إلغاء الآثار والموجيات التى أنتجها، وبخاصة تلك المتصلة بالتناقض الحاد ما بين الرمزين المحوريين المتصارعين: سبارتاكوس، والقيصر، اللذين تقوم القصيدة على قول تجربة من تجارب صراعهما المفتوح.

ويتأكد صواب الفرض السابق من خلال اكتساب صوت القناع، فى المتتالية اللاحقة، نبرات أليمة تنعى انهيار الحلم، وتحيل إلى معاناة حالم يائس، ونسر منكسر حاول التحليق، منفردا، فى فضاء حجرى بلا أفق، فانكسر. وإذ لا

ليست هذه المتتالية وصية فحسب، وإنما هى، أيضا، نبوءة يشترط تحققها بعدم تنفيذ الوصية، وهى نبوءة يلقيها القناع فى وجه القياصرة الذين عاصروهم والذين سيعاصروهم؛ مقلما ألقاها سبارتاكوس التاريخى - الإبداعي فى وجه مجلس الشيوخ، وأسياد روما، ومثلما ألقاها الشاعر، من خلف قناعه، فى وجوه الحكام المستبدين الذى كان سبارتاكوس - القناع، وقصيدته، نتيجة من نتائج التصدى لأنظمة التابو التى ينهضون حكمهم عليها.

ولأن القناع يدرك أن القيصر ليس مؤهلا للتوقف عن إماتة الحياة؛ فإنه لا ينتظر منه أن يفعل ذلك، ولا يحمله وصية يأتمنه عليها، وإنما هو، فى الحقيقة التى يؤكدتها استمرار تحويل الأشجار إلى مشائق وصلبان، يلقي فى وجهه نبوءة سوداء؛ فالحياة لا تقوم على استبعاد طبقة لطيفة، أو فئة لفئة، أو جنس لجنس آخر، وإنما على انفتاح وتعاون وتفاعل. والقهر لا يقع على المقهورين فحسب، وإنما يترد، فى النهاية، على القاهر، ذلك لأن تأجيل وجود الشعوب، وتحويل الأشجار إلى مشائق، والبشر إلى خدام مطواعين، أو إلى مجالدين يتسلل الأسياد بموتهم، لن يفضى إلا إلى إحالة الحياة إلى موت، والوجود إلى عدم؛ بحيث يلقي القاهر مصير المقهور، ويصير القيصر حاكما ميتا لشعب ميت.

وإن كان لنا أن نقيم الصلة بين النص والواقع الذى استدعاه، وأحاط بإبداعه؛ فإننا نستطيع أن نقرأ فى شبكة دلالات الوصية - النبوءة استكناها عميقا للشروط الضارية التى حكمت الإنسان العربى، وواقعه، والتى دفعت بهما، معا، وبالبلاذ، إلى صحراء صيف خطر، هو ذاك الذى بجتاحنا منذ يونيو - حزيران ١٩٦٧.

بعد أن يلقي القناع نبوءته التى يضمناها رسالته الحقيقية والتى يكشف فيها عن ثباته على مبدئه وموقفه، وعن تمسكه، على الرغم من الشق، بهويته الأصلية، وبرؤياه الطوباوية، ومثاله الأعلى، يتوجه، فى المزج الرابع - وقدخلع سمات الشهيد والعراف، وأكسب صوته نبرات تختلف من متتالية إلى أخرى، وتتداخل: التهكم الساخر، والحالم اليائس، والنسر المنكسر الأمل بنهوض - إلى إخواته

إلى انهياره؛ فهانيبال الذى «لم يأت» لن يأتى أبداً، وليس ذلك لأنه رمز على حلم مستحيل، بل لأنه لا يسقط فجأة من غيب، وإنما يتم تصميمه من داخل الذات، مثلما أن قرطاجة لا تحمل كى تلقى فى روما، وإنما تصير روما قرطاجة حين يصير أهلها سبارتاكوسيين حاملين، واثارين قادرين على استبدال هانيبال - الإنسان الحر الكامن فيهم، بالقيصر - الطاغية المستبد بدواخلهم.

ولن كان تلهف القناع إلى التحول من الاستعباد إلى الحرية، وإلى جعل روما التى يرفضها قرطاجة التى يحلم بها، هو الذى قاده - كما نفهم من الدلالات الضمنية - إلى التمرد من قبل أن تنضج شروط الثورة الجماعية المغيرة، وإلى الانتهاء على «حبال الموت»؛ فإن إلحاحه، وهو فى طريقه إلى الموت، على نقل رؤيا احتراق الحلم - قرطاجة المستقبل الآتى، إلى إخوته، يحمل دلالة استنهاضهم، وتخفيز إنسانيتهم، لإنقاذ ذاتهم الجماعية بإنقاذ حلمهم الجماعى، الذى يقترن إنقاذه بالعمل على تحقيقه:

وفى المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق
«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت
معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق

يا إخوتي قرطاجة العذراء تحترق.^(٥١)

لا نقول هذه الصورة احتراق الحلم فحسب، وإنما هى، أيضاً، توصف الواقع. فحين تحترق «قرطاجة» تنفرد «روما» بالوجود وتصير، وحدها، سيادة العالم الأرضى الجحيمى الذى تقيمه على خنق الحرية، وإماتة الحياة، وامتهان إنسانية الإنسان، وتحريم الكلمات. وبدخول «قرطاجة» نقيض «روما»، شبكة رموز القصيدة، يتعمق التضاد ما بين بيتى الرؤيا: الطوباوية والجحيمية، وتنتفح ذاكرة القارئ على استدعاء ردائيهما المتكررة فى الأزمنة والحضارات، ويتسع قاع القصيدة ويتعمق وتحول تجربة القناع إلى تجربة إنسانية كونية لا تفارق الإحياء بالصراع

نجد ما يبرر، فنياً، ونفسياً، ودالياً، انطلاق سبارتاكوس فى مخاطبة إخوته لإطلاعهم على حلمه، لو كان معتقداً بانهياره النهائى، أو كان لا يقصد عكس ما قاله لهم حين قال: «لا تحلموا بعالم سعيد»، فإننا نجد أن إطلاع سبارتاكوس إخوته على حلمه المنهار هو، فى حد ذاته، دعوة لهم، ومن وراء الرقابة القيصرية، لأن يستعيدوه، ولأن يعملوا، دائماً وبنات، على تحقيقه:

وإن رأيتم فى الطريق «هانيبال»

فاخبروه أننى انتظرتُه سدى على أبواب
«روما» المجيدة.

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر -
قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربة

ظللن ينتظرن مقدم الجيوش

ذوى الرؤوس الأطلسية الجمدة

لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنذة

فاخبروه أننى انتظرتُه... انتظرتُه

لكنه لم يأت!

وأننى انتظرتُه.. حتى انتهيت فى حبال الموت

وفى المدى: «قرطاجة» بالنار تحترق^(٥٢).

(ص ٧٧-٧٨)

يستلهم الشاعر، فى صياغة حلم قناعه، تاريخ الصراع بين «روما» و «قرطاجة». وإذا جعل الأول رمزاً على الجحيم الأرضى وممالك العبودية، فإنه يجعل الثانية، كما سنشرح بعد قليل، رمزاً على الفردوس الأرضى. وهو الأمر الذى يعنى ثنائية البنية النصية القائمة على الصراع، يميل على أن حلم القناع، ورؤياه الطوباوية، يتمركزان فى استبدال قرطاجة بروما، وهانيبال بالقيصر. وحين يصنع القناع عن أنه لم يكن وحده من انتظر هانيبال، كى يضع قرطاجة فى روما، إنما شاركه الحلم والانتظار الشيوخ والنساء، فإنه يؤكد جماعية الحلم، ويوحى بأن الانتصار المأجز (الشيوخ) والعاث (نسوة الرومان بين الزينة المعربة)، هو الذى أفضى

الصفافية التي سبقت موته. وذلك بالإضافة إلى أن تدوير القصيدة يجعل من مظلمها خاتمة لها، ويجعل من لحظة الوصول - المصير، لحظة بدء آخر، وهو الأمر الذي يفتح تجربة سبارتاكوس الابن على تجربة سبارتاكوس الأب، لا ليكرها، بل ليتابع الأمل الذي شيده، وليستخلص حكمته، فلا يكون متمردا فردا، بل نائرا ضمن ثورة جماعية تحرق روما، وتعلو صروح قرطاجة، تبنى الحياة على الحرية، والحق، والجمال، وتعطي الإنسان حرية أن يكون ما يستطيع أن يكون.

*

هكذا نصل إلى قرب نهاية رحلتنا مع «كلمات سبارتاكوس الأخيرة». ولئن كنا قد ركزنا تحليل حركتي التناص والتماهي، على المزج الأول، متخذين منه نموذجا دالا على القوانين والآليات التي تحكم هاتين الحركتين على امتداد القصيدة؛ بحيث بدا التناص الحواري وجها ظاهرا لديالكتيك التماهي، وتوضح نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية خلاقة، وعلى اعتماد التقنع بوصفه مبدأ تكوينيا؛ فإن تتبعنا حركة التناص الحواري، شديدة الكثافة، مع الرواية - الشريط السينمائي، أو إلماخنا السريع لنصوص أخرى: أسطورية، ودينية، وتاريخية، وفلسفية، وإشراقية، تناصت القصيدة معها، أو استلهمت، لا يعني أن هذه هي وحدها النصوص الغائبة في القصيدة، أو الوامضة في نسجها موحية بتفاعلها الثرى في قاعها العميق، وإنما يعني، فحسب، أن هذه النصوص هي الأشد غيابا فيها، وفي المقدمة منها رواية: سبارتاكوس، للكاتب الروائي هوارد فاست، والشريط السينمائي القائم عليها الذي يحمل رؤية المخرج ستانلي كوبريك، وقد تفاعلت مع رؤية كاتبها.

ولا رب أن القصيدة تتناص مع نصوص أخرى أقل غيابا فيها، أو لها غيابها اللافت، على مستويات لم نتطرق إليها، ومن ذلك، مثلا: الشعر العربي القديم، بخاصة شعر أبي تمام والمتنبي. والحكايات الخرافية التي صيغت حول حدث يتصل بعلاقة الشاعر ديك الجن الحمصي مع جاريته وغلامه، أو حول جمجمة الشاعر الجاهلي الصعلوك: الشنفرى. فإذا نلمح حضور المتنبي على مستوى الأعراف الفنية المعتمدة في بناء القصيدة: لغة، وإيقاعا، وبناء للصورة

الاجتماعي، فيما هي تملو على الزمان والمكان، وتنداح في مدارات الوجود.

وحين يستعيد القناع، في المتتالية الأخيرة، نعمة السخرية، ونبرات المنكسر اليأس، ويكرر دعوته الملحاحة لإخوته أن يعلموا طفله الرضيع الانحناء، ملحا على ذلك بتكرار اللازمة: «فعلسموه الانحناء..» ثلاث مرات؛ فإن تعارض الدلالة الصريحة لهذه المتتالية - اللازمة، التي سبق ورودها بتمام نصها في المزج الثاني، مع الدلالة الصريحة للمتتالية السابقة لها، والتي ثبت الإحساس باحترق الروح مع احترق قرطاجة - الحلم، يفضى إلى استنبات دلالات ضمنية تتجاوب مع شبكة الدلالات الكلية للقصيدة، وترسخ إلحاح القناع على تأكيد فكرة أن «الحياة نفسها هي الإجابة عن الرغبة في الحياة»^(٥٢) وعلى طلب ما يناقض ظاهر الدعوة، وعلى استنكار موقف إخوته الخانعين للذل، والراضين بانتهاك إنسانيتهم، وبانتزاع أطفالهم منهم لإلقائهم في مخادع العبيد.

ولعل في تثبيت علامة الحذف (...) ^(٥٣) في نهاية اللازمة المتكررة: «فعلسموه الانحناء..» ما يوحي بإمكان استنباط الدلالة الضمنية عبر استدعاء الكلام المحذوف، أو عبر إقامة سلم استبدال يتضمن الكلمات التي تناقض ما اختاره القناع لإقامة سياق تهكمى ساخر؛ بحيث يمكننا استبدال كلمات من قبيل: الرفض، والتعبد، والثورة، بكلمة الانحناء وموازياتها المحتملة، ليكون في هذا الاستبدال فك لشفرات الرسالة المضمنة، ونزع لقناع السخرية الذي ألقته عليها الرغبة في التعبير الحر في ظل واقع يلقي صخرة الاستبداد على الأفواه، ويخفق الكلمات، وهو الواقع الذي دفعت شروطه الضارية الشاعر إلى التكلم من وراء قناع تتعدد نبرات صوته، وتباین أفعته، لتعكس الرغبة في الإفلات من شروط واقع يكبح حرية التعبير والرأى: حرية الحياة.

ولئن كان تكرار علامة الحذف ينتج ما تقدم إيضاحه؛ فإن تكرار اللازمة يفضى إلى تدوير القصيدة؛ بحيث تلتحم نهايتها المفترضة ببدايتها، وبحيث يكون المزج الأول الذي هو الحكمة المستخلصة، والتطويع الأول، والأخير، هو آخر كلمات قالها سبارتاكوس، الإنسان الحر، في لحظة الرؤيا

بوصفه رمزا محوريا تدور القصيدة عليه، فيما هو يخوض تجربتها. وفيما هو يتكر ذاته، ويقول رؤيته، إذ يتكرها وينطقها. ولأنك أن الانطلاق من لحظة الشق، التي تحتزن طاقة درامية ذرية يندر وجودها في لحظات غيرها، قد تكفل بتفجير منبع تشكل البنية الدرامية للقصيدة، وفتح المجال واسعا أمام اندياح مكوناتها وعناصرها في أدق وأصغر خللايا النسيج النصي القائم على الاضطراب المستمر بين بنية الرؤيا الطوباوية، وبنية الواقع الجحيمي، الذي يعتبر - أى النسيج النصي - مرآة بؤرية تلتقط حركة الصراع العنيف المائر في أعماق القناع، وفي قاع القصيدة، ثم تعيد بثها في فضاء دلالي مفتوح.

*

إن نهوض القصيدة على تجربة رؤيا داخلية تجمع أنا الشاعر بالأنا المغاير: سبارتاكوس التاريخي - الإبداعي، وعلى ديالكتيكي تماء، وتناص، متواصلين ومتواكبين، هو المؤسس الفعلي لحضور سبارتاكوس: القناع والرمز، حضورا مهيمنًا على القصيدة، وهو الحضور الذي تكفل بفتح إمكانات تشكل البنى الثلاث: الموضوعية والدرامية والرمزية، وتحقيق قصيدة تنتسج إلى النوع الشعري الغنائي الدرامي الذي يتجسد في قصائد قناع محكمة البناء والتكوين.

وربما يكون القارئ قد لاحظ، من خلال معطيات التحليل النصي الذي قدمناه، أن القصيدة تلبس شكل المونولوج الدرامي، وتتوافر على تكييفات خاصة بها لأهم وأعظم خصائصه؛ فالصوت المهيمن هيمنة مطلقة عليها هو صوت القناع والرمز: سبارتاكوس، متوسلا ضمير المتكلم المفرد الذي يتيح إمكان تعرف التجربة من الداخل، ومغيبا في صوته صوتي الشخصية التاريخية - الإبداعية، والشاعر، على نحو يكسب صوته توترات درامية تنبع من تفاعل الصوتين في أعماقه، ومن جدل انتمائهما الزمني في صيرورة تجربته الحاضنة زمنيهما، والمفتوحة على الأزمنة، ومن غيابهما، معا، في قرارات صوته الذي هو صوت شخصية ثالثة تنتج عن تفاعلها، وتوهم إليهما، فيما هي تؤكد حضورها الموضوعي المستقل، وكيونتها الوجودية الفريدة، وتجربتها الاستثنائية الخاصة.

الشعرية، ونفمة، فإننا نلمح بائية أي تمام الشهيرة التي مظهرها: «السيف أصدق إنباء من الكتب» في حده الحد بين الجد واللعب، وهي تومض في صورة احتراق «قرطاجة العذراء»، وفي دلالات الاستغاثة والاستهزاء التي تذكرنا بصرخة فتيات عمورية: «وا معتصما». كما أننا نلمح في ثانيا صورة الجمجمة الكأس، وفي امتداداتها، ودلالاتها، استلهاما للحكاية الشاعر ديك الجن الحمصي (عبد السلام بن رغبان ١٦١ - ٢٣٦هـ) مع حارثته ورد، أودينا ومع غلامه بكر؛ حيث روى أنه «كان شعوقا بحبهما غاية الشغف، فوجدهما في بعض الأيام محتلطين تحت إزار واحد، فقتلهما وأحرق جسدتهما، وأخذ رمادهما وخلط به شيئا من التراب وصنع منه كوزين للحمر» (٥٤)، فما كان الكوزان إيقونتين يسترجع معهما الديك، براحة وشغف، ذكرى حب جميل، وإنما صارا جمرتين تشعلان لهيب عذاب أحمر، وعلامتي فجعة سوداء لا تمحوها الأيام. ويبدو أن الشاعر يمزج هذه الخرافة، والعناصر المستلهمة من الرواية، وغيرها، بخرافة أخرى تنسب للشعري، فقد قيل إنه أقسم أن يقتل مائة من مستعبديه، فقتل، في حياته، تسعة وتسعين، إلى أن أسر ومثل به حيا ومات. ولكن أحد أعدائه تعثر بجمجمته - بعد موته - فمات. فكان في ذلك وفاء الشعري الميت بقسم الشعري الحي. كأنما سبارتاكوس، القناع الأصل للشاعر أمل دنقل، قد أراد، عبر الإيحاء بوفاء الشعري، أن يجعل من هذا الوفاء معادلا رمزيا لوفائه، حيا وميتا، بوعد وقسمه، وعلى إخلاصه للحياة والناس.

إن اعتماد التقنية المونتاجية (المزج) في جميع مستويات تشكل القصيدة: الألفاظ المردوحة، الأسطر الشعرية، الأبيات والمشتاليات، المقاطع، والسبة الكلية، أو العلاقات الداخلية بين الأمزج الأربعة، لم يعمل على تجاوز ضالة الحضور النصي لسبارتاكوس التاريخي، محسب، وإنما أدى إلى ابتكار نسيج نصي يقول بحرية، وحساسات هوية سبارتاكوس قديم - جديد، وإلى تركيز حركة التشخيص الغنائي الدرامي عليه، دون سواه. هم الأمر الذي رسخ القاعدة الموضوعية للقصيدة إذ أكسبها بنية تجربة تعود للقناع، مبعدا الشاعر عن نصه، وفاقا فوق تركيز حركة التشخيص الغنائي الدرامي المزجى على القناع، وعلى تجربته

وإذ بدا القناع غير مستغرق تماما فى الموقف الدرامى المحيط به، واعيا حضوره الذاتى فى العالم، ومحوها الطاقة الدرامية للحظة الشنق من طاقة قابلة لإغراقه فى عدمية مطلقة، إلى طاقة نهكم ساخر، وسخرية مأساوية تعلو به على الموقف؛ إذ تجعل الموقف لحظة من لحظات تجربة كلية مفتوحة على صراع اجتماعى وجودى مفتوح، فإن هذا، بالإضافة إلى الخصائص التفصيلية التى بينها، يكسب القصيدة ثانى أهم الخصائص المميزة للمونولوج الدرامى بوصفه شكلاً شعرياً تختاره قصيدة القناع بيتاً تحيا فيه، ونحييه.

وبانطلاق المتكلم من موقف درامى بتجربة صائرة، ممتدة إلى ما يسبق الموقف الذى انطلقت منه، ومفتوحة على احتمالات المستقبل: الحياة والموت، الوجود والعدم، يتاح إمكان استنباط وجهة نظره الخاصة من ثانياً تجربته، واقتناص الدلالات الضمنية لأقواله من خلال اكتشاف علاقات دلالاتها الظاهرة، أو من خلال خلع قناع السخرية المأساوية عنها؛ وهو الأمر الذى يحقق للقصيدة ثالث أهم خصائص المونولوج الدرامى؛ حيث يجعل وجهة النظر محايدة للتجربة، متولدة عن علاقاتها؛ ودالة على خصوصية المتكلم واستثنائية منظوره، وعلى تجربته الوجودية، وفرداتها؛ بحيث لا نكون إزاء شخصية توضح فيما مجردة، وأفكاراً مسبقة الوجود، أو إزاء مثل أليجورى يشير إلى فكرة، أو إلى قيمة مفارقة ذاته، بل إزاء شخصية شعرية غنائية - درامية، هى سبارتاكوس القناع الذى تتأسس دراميته على غنائيته، والذى تنطلق عموميته من فرداته، والذى تكسبه وحدته الملتحمة، بوصفه قناعاً تكوينياً يحتضن فى ذاته الرمز والرمز، رمزية درامية عالية الكثافة، وعميقة التأثير. وليس ذلك لأنه اكتسب خصائص النمط الأصلى وأبعاده، فحسب، بل لأنه جسد تجلياً متميزاً عن التجليات المحتملة لهذا النمط؛ حيث أقام رمزته الكلية على حسبيته وعينيته، وحيث لم يكف على امتداد القصيدة عن إظهار تحولاته المؤسسة على رغبته اللاهية فى الوصول إلى درة جوهره الإنسانى، مثلما لم يكف عن هدم نفسه وإعادة بنائها؛ بغية العثور على تلك الدرة الكامنة فى أعماقه، وفى أعماق إخوته، التى يؤهلهم العثور عليها لأن يكونوا بشراً حقيقيين.

وبانخراط القناع فى تجربة صراعية: اجتماعية ووجودية، وبانبناء القصيدة على قول صيرورة هذه التجربة، تأسس إمكان أن يستدعى الرموز المتجاوبة، أو المتصارعة معه، وصار ممكناً أن يخاطب هذه الرموز، متجاوباً أو متعارضاً، جاداً أو ساخراً، وأن يجعل من تجاوبه معها، ومن مناقضته لها، محورا تتحرك عليه تجربته ورؤاه، بحيث تحولت القصيدة بأسرها إلى شبكة من الرموز الحسية الدائرة على محوره، فتوافرت، بذلك، على خصائص القصيدة الرمزية، وعلى رابع خصيصة من الخصائص الفنية للمونولوج الدرامى: حضور المخاطب - السامع فى القصيدة، وهو الحضور الذى يتجسد فى مخاطبين: الإخوة والقيصر. ونظراً لأن كليهما سامع صامت؛ فإن هذا قد يوحى بالغاء ما يترتب على حضور المخاطب من حوار بين وجهات نظر متباينة، أو متصارعة، غير أن إمكان استنباط وجهة نظر السامع الصامت من خلال علاقات النص، وقراءة دلالة الصمت يلاشى هذا الإيحاء، ويجهلنا نصفى إلى صوته المضمن وهو ينطق وجهة نظر تناقض وجهة نظر القناع (القيصر)، أو يحاول الدفاع عن نفسه إزاء اتهاماته (صوت الإخوة)، بحيث يفضى جدل وجهات النظر إلى توجيه تعاطفنا الأساسى صوب صاحب الصوت الذى هو مدخلنا إلى القصيدة، وإلى التعاطف مع صوت الإخوة باعتبار انتماء القناع إليهم، أو باعتبارهم ضحايا القيصر، أو باعتبار أن صوتهم يحمل وجهة نظر تتجاوب مع القيم التى نؤمن بها، ومع المثالية التى يحملها كل منا فى أعماقه من حيث هو إنسان. وإذ يفضى التعاطف إلى تعليق الحكم، ويفيب إطلاق الحكم على وجهات النظر استناداً إلى قيم ومعايير خارجة عن التجربة النابعة عنها؛ فإن ذلك ينتج التوترات الدرامية التى تتميز بها قصيدة القناع حين تقلب شكل المونولوج الدرامى الذى يتوافر على خصيصة حضور السامع الصامت ذى الصوت المضمن.

وبتوافر كلمات سبارتاكوس الأخيرة على الخصائص السابق الإشارة إليها، فإننا نكون إزاء قصيدة قناع لها شكل المونولوج الدرامى وخصائصه الناتجة عن اشتغال ذوى بالغ الكثافة لبؤرة الشخصيات الغنائى الدرامى المزجى المنتجة للأقنعة محكمة التكوين، وللقصائد المبنية.

الهوامش:

- (١) القول لـ «مخاروفسكى» (Makharovsky) أورده: صلاح نفل: نظرية البائية في النقد الأدبي، مكتبة الأحياء المصرية، القاهرة، د. ط. ١٩٨٠، ص ٦٢.
 - (٢) رولان بارط: درس السميولوجيا، ص ٦٤.
 - (٣) نورث فرأى: الماهية والخرافة، دراسات في السميولوجيا الشعرية، ص ٣٦٠.
 - (٤) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبدالله العذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص ١٣.
 - (٥) القول ليهوديين، أورده: عمر أوكان لذة النص أو مفارقة الكتابة لدى هاروت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، النسخة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٠.
 - (٦) القول للبنت، أورده: عبد الله العذامي: المرجع السابق، ص ١٣.
 - (٧) جوليا كريستيفا: علم النص، ص ٧٩.
 - (٨) القول لجوليا كريستيفا، أورده: عبد الله العذامي: المرجع السابق، ص ١٣.
 - (٩) المرجع السابق، ص ٧٩.
 - (١٠) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع، دراسة في سماع الشعر، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي بيروت، النسخة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٢١.
 - (١١) محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والخطابات، تحقيق: آرثر آربرى، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٥.
 - (١٢) جى ولسن نايت: «فى الفن التشكيسى»، مقال منشور ضمن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا مسرحية شكسبير: العاصفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ٣٧.
 - (١٣) ابن رشي: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، جزوان، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، الجزء الثانى، ص ٢٣٦.
 - (١٤) أدونيس: الثابت والمتحول، الكتاب الثالث: صدمة الاختلال، ص ١٨.
 - (١٥) تزيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكرى المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، النسخة الثانية، ١٩٩٠، ص ٧٦.
 - (١٦) نورث فرأى: تشریح النقد، ص ١٢٢.
 - (١٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٧٣، ومى جميع المقدمات اللاحقة، من هذا المصدر، سنكتفى بذكر رقم الصفحة، داخل المتن.
 - (١٨) انظر فى ذلك: أوريوسوس: تاريخ العالم (الترجمة العربية القديمة، حققها وقدم لها: عبد الرحمن مدنى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣٧٣ - ٣٨٤. ولا
- يتعدى ما يكتبه أوريوسوس عن «الحرب العبيدية» الصفحة الواحدة، مركزاً كلامه على تسجيل الوقائع بإيجاز شديد.
- (١٩) هوارد فاست: سبارتاكوس (لوردة العبيد)، الجزء الأول، ترجمة: أنور المشرى، راجعه: محمد بدران، الألف كتاب (٣١٤) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦١. الجزء الثانى، ترجمة: أنور المشرى، راجعه: على أدهم، الطبعة الأولى، ١٩٦٢.
- (٢٠) القول لأمل دنقل، أورده: عبلة الروينى: الجنوى أمل دنقل، مكتبة مديولى، القاهرة، د. ط. ١٤، ص ١٤.
- (٢١) القول لأمل دنقل: المرجع السابق، ص ٢٢.
- (٢٢) القول لأمل دنقل: المرجع نفسه، ص ٨٢.
- (٢٣) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٤) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٥) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٤.
- (٢٦) المصدر نفسه: ص ٢٨٠.
- (٢٧) المصدر نفسه: ص ١٤٥.
- (٢٨) المصدر نفسه: ص ١٤٦.
- (٢٩) المصدر نفسه: الجزء الأول، ص ٢٥٥.
- (٣٠) المصدر نفسه: ص ١٣٥، وقارن بالمرج الأول.
- (٣١) المصدر نفسه: ص ١٣٦.
- (٣٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٢، ٢٠٣. وقارن بالمرج الأول.
- (٣٣) انظر فى ذلك ما ورد فى سياق القراءة النصية لقصيدة: «أغاني مهيار الدمشقى».
- (٣٤) أ. و. ف. توملين: فلاسفة الشرق، ص ٢٢٠.
- (٣٥) وهكذا، أيضاً، تبدأ الرواية، والشريط السينمائى.
- (٣٦) انظر: هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ١١٠، وما بعدها.
- (٣٧) لا يوجد فى الرواية مشهد يتعلق بصلب سبارتاكوس، كما لا توجد إشارة تحدد، بوضوح، مصيره، وإنما هناك إشارات تجعل هذا المصير مجهولاً، وتعمل على توليد دلالة وجوده المستمر، وإمكان اتباعه المتجدد، «يقولون إنه مات، لكن غيرهم يقول إن الموتى يحيون» (هوارد فاست: المصدر السابق، ص ٧٩).
- (٣٨) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٩٠.
- (٣٩) هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٩٠.
- (٤٠) المصدر نفسه: ص ١٩١.
- (٤١) فى هذه المتتالية لنحظ تناسبا حواريا مع عبارات عديدة وردت فى مواضع متباعدة من الرواية، ومن ذلك قول الراوى: «ويحدثى سبارتاكوس إليهم ويفتش باحثاً عن نوعه، عن بنى جنسه... ويقول لنفسه: تكلموا... خاطبوا بعضكم البعض. لكنهم لا يتكلمون، فهم صامتون كأنهم الموت مجسداً، ويضرب بينه وبين نفسه قائلاً:

للحالة النفسية السوداء التي اعترت كراسوس (القائد الروماني عدو سبارتاكوس الذي أنهى تمرد العبيد) لحظة أدرك أن قضاءه على التمرد لا يحقق له المجد، ولا ينهي صراعه مع سبارتاكوس: حيا وميتا. يقول الراوى «وبعد تناول الطعام جلس إلى زجاجة شراب سرفيوس، وهو شراب قوى من البلح كانوا يقطرونه في مصر...» (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٠٦). وبصدد الكأس - الجمجمة، وملزمة القتل لقاتله، نقرأ، في الجزء الأول، مثلاً، قول كراسوس الذي ينحمل على عكس ظاهره: «وأى شيء أكرهه فيه؟ فهد ميت وأنا حي» (ص ٦٣)، ونقرأ قول الراوى: «صحيح أن سبارتاكوس الميت يفرغه، وأنه هو يكره العبد الميت». (ص ١٥٦). وانظر مشاهد تحول قاع الكأس إلى مرة لوجه القاتل والمقتول، أو إلى كرة من لهب ساخن تقذف ذكريات الماضي (ص ١٥٥)، وانظر: الجزء الثاني، حيث نقرأ، مثلاً: «إنكم تخبون هنا وشبح سبارتاكوس في مخيلتكم...» (ص ١٢)، أو نقرأ: «كلهم يكرهون سبارتاكوس. وروح سبارتاكوس ملأ هذا البيت...» (ص ١٧)، أو نقرأ: «فكراسوس لن يفصل نفسه طيلة حياته عن ذكرياته عن حرب العبيد. فسيعيش مع تلك الذكريات، ينهض من نومه بها، ويذهب إلى فراشه معها. ولن يقول يوماً لسبارتاكوس وداعاً حتى يموت هو...» عند ذلك ينتهى الصراع... لذلك عاد... في ذلك الوقت إلى باب المدينة ليعيد النظر إلى كل ما تبقى على قيد الحياة من خصمه» (ص ١٨٨)، أو حيث نقرأ قول كراسوس: «لقد قاتلته عندما كان حياً، وسأقاتله اليوم وهو ميت» (ص ٢٨٧). وجلى أن الصورة الشعرية المكثفة تقول ما نقوله الرواية في العبارات السابقة، وفي كثير غيرها، بصورة أشد درامية، وأغزر دلالة، وأبلغ تأثيراً من الرواية.

(٤٨) ونلاحظ أن هذه المتشالية، الذروة الشعرية، تستلهم فكرة أن موت سبارتاكوس لم يكن مبعث راحة لعدوه، وإنما مفجر حالة نفسية سوداء تمتلكه إذ أحس أن سبارتاكوس الميت حى في تفاصيل حياته، وهى الفكرة التي تقوم عليها أحداث ومشاهد عديدة في الرواية - الشرط السينمائي، وانظر، على سبيل المثال، الجزء الثاني من الرواية: ص ١٨٨ - ١٦٩.

(٤٩) وتعتبر هذه المتشالية بؤرة تنافس حوارى بالغة الكشافة مع الرواية، وللقارئ أن يقارن نسيجها النصي، والدلالي، بعبارات تصف الأشياء والأجواء، أو ترسم مشاهد روائية يستلهمها الشاعر في بناء هذه الصورة الشعرية الحركية المتسعة، ففي الجزء الأول من الرواية، وبصدد تحويل الأشجار اليابسة المشمرة إلى صلبان، نقرأ «وكان الصليب من خشب صنوبر حديث القطع لا يزال يفرز عصاراته الدامية القاتمة» (ص ١١)، ونقرأ: «وكان الرومان دائماً هم الذين يدقونهم بالمسامير في الصلبان، هذه الأشجار الجديدة ذات الشمار الجديدة كيما يرى الجميع جزاء العبد الذي يرفض أن يكون عبداً» (ص ٢٥٥). أما بصدد المشاهد التي يستلهمها الشاعر في بناء

ابتمسوا... لكن أحداً لا يتيسم...» (هوارد فاست: المصدر نفسه، ص ١٢٩). ومن ذلك، أيضاً، قول الراوى: «لم أحس بهم يحيطونه من كل جانب، وأينما مد يده وجد وجه واحد منهم وكلها مغطاة بالدموع... أه، إن الدموع إسراف وتبديد». (المصدر نفسه: ص ١٣٤ - ١٣٥). ومن ذلك، أيضاً، قول الراوى: «فما كانوا ليجرؤن على النظر بعضهم إلى بعض من قبل» (المصدر نفسه: ص ٢٧٩).

(٤٢) وفي الرواية يودع سبارتاكوس زوجته فارينيا قبل أن تلد، حيث نقرأ: «وكان سبارتاكوس قد ودع فارينيا. ودعها وأرغمها على الرحيل.. وكانت مثقلة بحملها حينذاك. وكان سبارتاكوس قد أمل أن يرى الطفل يولد قبل أن يوقعهم الرومان في المخطور. لكن الطفل كان مازال جنيناً لم يولد عندما افترق عن فارينيا» (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٠١). ويبدو أن الشاعر يستلهم، في بناء الصورة الشعرية للوداع، رؤية المخرج ستانلى كوبريك المجددة في مشهد: الوداع - الالوداع، حيث نمر فارينيا بصليب كبير فتكشف أن المصلوب عليه هو زوجها سبارتاكوس، فتحاول، وهى تضع طفلها الوليد (سبارتاكوس الابن) على ذراعها، أن تلمس بالذراع الأخرى طرف قدم سبارتاكوس الأب الملقى على صليبه.

(٤٣) نورث فرى: تشريح النقد، ص ٥٠.

(٤٤) المرجع السابق: ص ٥٠.

(٤٥) تنطوى رسالة سبارتاكوس على المغزى الكلى للرواية، وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى خطاب القناع في القصيدة. ونقتطف، هنا، من رسالة سبارتاكوس الرواية ما نراه لازماً لمقارنة كلماته ومضامينها بكلمات القناع ودلالاتها والعالم قد سمع أنشودة السوط... ونحن لا نرغب في سماع تلك الأنشودة بعد الآن... كل ما هو طيب وخير في البشر موجود فينا... نيكى عندما تنتزع أطفالنا من أحضاننا ونخفي أطفالنا بين الأغنام لنستطيع أن نحفظ بهم وقتاً أطول قليلاً... أى جماعة فاسدة أنتم وإلى أى فوضى قدرة قد أحلتم الحياة... قلبتم الحياة الإنسانية سخرة وسلبوها كل قيمتها. أنتم تقتلون حبا في القتل ومتعتكم الرقيقة هى رؤية الدم يتدفق... (لقد) شيدتم عظمتكم على سرقة العالم بأسره... سنصبح بعبيد العالم أن هبوا وانزعوا عنكم أغلالكم... وعندما تتحقق العدالة نقيم مدناً أفضل، مدناً نظيفة جميلة بلا جدران - يعيش فيها البشر فى سلام وسعادة». (هوارد فاست: المصدر السابق، ص ٧٦، ٧٧، ٧٨).

(٤٦) يتناقض وصف القناع ليدى القيصير مع وصف باتيانوس، تاجر العبيد وصاحب المجلد في الرواية، ليدى سبارتاكوس: «والحقيقة أن الشيء الوحيد الجميل فيه كان يديه». (هوارد فاست: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٢٥).

(٤٧) نلاحظ، هنا، حركة تنافس المتشالية الشعرية، حوارها، مع مشاهد وعبارات وردت في مواضع مختلفة من الرواية - الشرط السينمائي، فعبرة «شرابك القوى» تأتى مع التنافس الاقتباسي مع وصف الراوى

بوعى أو دون وعى، إلى موازنة قناعه بهانيبال وجعل الأخير مثالا مجسدا لهويته العميقة، ورمزا عليها. وإلى استلهم نصوص أخرى لاستدعاء «قرطاجنة»، ولجعلها رمزا نقوضا لـ «روما»، وذلك في سياق بناء شبكة رموز القصيدة. ويود ذكر «قرطاجنة» في الرواية، مرة واحدة فقط، وذلك في الجزء الثاني، حيث نقرأ على لسان الراوى: «فالصلب كان شائعا جدا في روما. فعندما غزت روما قرطاجنة قبل ذلك بأربعة أجيال أخذت عنها أحسن ما استولت عليه: نظام المزارع والصلب... فقد استهوى روما شكل الصلب والرجل يتدلى منه. واليوم نسى العالم أن الصلب كان قرطاجنيا في الأصل، لأنه صار رمزا للحضارة في كل أنحاء العالم» (ص ١٣٨). وواضح، هنا، أن الشاعر يناقض الدلالات السالبة التي يسقطها الراوى، ضمنيا، على «قرطاجنة».

(٥١) بسدد إحراق الرومان قرطاجنة، انظر: أوريوس: تاريخ العالم، ص ٣١٣-٣١٥.

(٥٢) هوارد فاست: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٢٢.

(٥٣) ليست هذه علامة الحذف المتعارف عليها، وإنما هي علامة شاع استخدامها لأداء وظائف متغايرة، والشاعر يكرر استخدامها، بكثافة لافتة، لأداء وظائف الفاصلة، والفاصلة المنقوطة، وعلامة الحذف، وذلك إضافة إلى وظيفتها الإيقاعية.

(٥٤) ذاك جانب من رواية العاملى فى الكشكول لهذه الخرافة، وتوجد روايات عديدة للخرافة ذاتها، راجع فى ذلك: مظهر الحمى: ديسك الجين الجسمى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ص ٤٦، وما بعدها. والمقتبس، داخل المتن، من ص ٥٨.

الصورة الشعرية - النبوة السوداء التى يلقبها فى وجه القيصر، فإننا نقرأ، فى الجزء الأول، أيضا، عبارات كثيرة تصف، على لسان باتيانوس، ما شاهده أثناء رحلة صعوده مع السل، بدءا من طيبة، ومرورا بصحرَاء النوبة، وحتى أقصى الحبوب حيث مناجم الذهب التى يسخر العبيد للعمل فيها، يقول باتيانوس: «انظر كيف تتبدل التلال والهضاب الصحراوية إلى رمال ناعمة» دحان وبارود تمسها الريح فتفسج هنا، وتلقى بمقدماتها هناك. صحراء أخرى رهيبة هى صحراء المسروق الأبيض المتحركة التى تنذر بانفوت الرؤام... توغل فى هذه الصحراء إذن، وانخط فوق هذا المسحوق الأبيض، واشعر بموجات الحرارة الفظيعة تنهال على ظهرك موجة إثر موجة... شق طريقك فى هذه الصحراء الساخنة الرهيبة بصبح الزمان والمكان لا نهائيين ومخيفين.. إن الحجم يبدأ عندما تصبح الحركة الضرورية فى الحياة شيئا رهيبا.. والآن أصبح كل شئ رهيبا: أن نسور أو أن نشنفس أو نرى ونفكر...» (ص ١٢٠، ١٢١، ١٢٢) ولا شك أن القارئ سيلاحظ اقتباس السطر الشعرى: «والعالم عام جوع» من قصيدة بلر شاكر السياب: «أنشودة المهر».

(٥٥) المصدر السابق: ص ٧٧. ونرد الإشارة إلى هانيبال فى سياق موازناته بسبارتاكوس، فى موضوعين من الجزء الثانى من الرواية، فنقرأ على لسان كراسوس قوله: «ولم تكن لديه حياة قط، كما كان الحال مع هانيبال، ومع ذلك فقد كاد يرغم روما على أن تخشع على ركبتيه بصورة لم يحققها هانيبال» (ص ٨٧). ونقرأ قوله: «كان يعرف بعض قواعد الحرب البسيطة، وكان يعرف مواطني الضعف والقوة فى الأسلحة الرومانية. وهذا أمر لم يعرفه إلا القليل غيره من بينهم هانيبال..» (ص ٩٠). ويدنو أن هاتين الإشارتين قد دفعنا الشاعر،



التنافس سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره

شربل داغر*

هذه المادة في الجامعات العربية، في: جامعة أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية في الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة اليرموك (منذ العام ١٩٧٧)، وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يعيننا من الكتاب يقع في مكان آخر، مائل في صورة بيئة منذ عنوانه؛ إذ يقترح المناصرة مقارنة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفي بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدي للإشكال الذي ينهض عليه، عدا أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السارية في الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تفوى هذه التناولات الجديدة - فيما لو صحت - على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التي اختص بها من دون غيرها؟ ونحن

يخصص عز الدين المناصرة كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي)،^(١) لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها في سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كتاب في مجاله؛ إذ إن الكاتب الفلسطيني أفرد صفحات مطولة منه لكى يضع في متناول القارئ وثائق عديدة متصلة بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، في مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا في الكتاب أمام نشأة هذا السبيل النقدي في الدراسات الجامعية العربية، في العام ١٩٣٨، بداية، في «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة في العام ١٩٤٥. ثم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معلومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أعدها بنفسه في السنوات الأخيرة، أحوال تعليم

* جامعة البلمند، لبنان.

بالقول التالي: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثير والتأثير»، بل من وجودها، بين نصين أو عمليتين أدبيين من لغتين - وثقافتين - مختلفتين، شرطاً لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثير والتأثير بينهما، فإذا توافرت أسباب المقارنة - أو التشابه - بينهما من دون أن تكون لهذين العمليتين تبادلات تاريخية مؤكدة سقطت المقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية - المستمرة، فقيدت حركتها سلفاً، في الوقت الذي تنسب منه أن أشكال التأثير لم تعد بادية للعيان، أو يحتاج التأكد منها إلى مساع حاذقة ودقيقة.

هذه المدرسة التقليدية لاتزال نشطة في البحوث أو في التدريس الجامعي، إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمنأى عن التأثيرات التي أحدثتها «المدرسة الأمريكية» - حسبما جرت تسميتها - وعن نفوذها التعمادي خارج دأثرتها. ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب المقارن» بأنها أكثر اتساعاً أو أقل ضيقاً وتحدداً مما هي عليه «المدرسة الفرنسية»، إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى في حال عدم توافر «أدلة» على حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتباينة في الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسي تحديداً)، من جهة، وفي الأدب الأمريكي، من جهة ثانية: فمن المعروف أن المدارس الأوروبية في النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويعود ذلك إلى أن آداب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها - في وقائعها وتطلعاتها - فاعلة ومؤثرة خارج دأثرها الثقافية والحضارية، مستندة في ذلك إلى تراكم أدبي داخلي، بل «وطني» تلازم مع بناء الدول - القوميات فيها، وما تلاه من توسع استعماري ومن نفوذ لهذه الآداب خارج دوائرها. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فالحاجات مختلفة، واستجابت البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد يكفيه الفهم المقارن التقليدي، ولا الأمريكي المجدد، على ما نعتقد؛ إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

لا تثير هذه الأسئلة في صورة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعاني من مصاعب بينة تعيره أينما كان، في حاضرات الدراسات العربية، والأوروبية والأمريكية، بدليل قلة التجديد فيه، وتعتزل سبل البحث فيه أيضاً.

ما يعيننا في المقام الأول، انطلاقاً من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و«الثقافة»؛ أي العلاقة التناظرية الماثلة منذ العنوان. يجد الباحث الفلسطيني أن «اتساع حقل الأدب المقارن ليشمل الثقافة يحلق نوعاً من القوضي»^(٢)، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأفكار التالية:

أولاً: ترتبط الثقافة بالأدب المقارن مباشرة وهي حقل يقع في دائرة اختصاص «الناقد المقارن» على وجه التحديد. ثانياً: تختص الثقافة بمجال التفاعل الثقافي (...).

ثالثاً: تعتبر الثقافة هي «المجال التمهيدى» للأدب المقارن.

رابعاً: يتخصص النقد المقارن بمجال التطبيقات النصية الأدبية^(٣).

يستبقى المناصرة في هذه المعالجة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة في مجال التفاعل الثقافي، ومنها النصوص الأدبية تحديداً، ملمحاً به، مشابهة «تمهيد» له، إطار «الثقافة». لا تريد أن تفهم الكيفية التي جعل فيها المناصرة من وضعية عامة، تاريخية وثقافية بحجم «الثقافة»، فرعاً أو تمهيداً وحسب لشيء هو، في الواقع، ناتج عنه، وهو التأثير والتوازي بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما يعيننا هو أنه تنبه إلى هذه المشكلة، وما عاد حائزاً في حسابه طرح إشكال التفاعل - أو الأخذ، أو الاقتباس وخلافها - بين النصوص الأدبية ضمن تحديداتها القديمة، وهي التثبيت من حصول - أو عدم حصول - مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (فيلمان - Villemain -، وسانت بروف - Sainte Beuve - وغيرهما)، وخصوصاً بهذا النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها

ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا وروايتنا وأشعارنا، تتسم بالتفاعل البين مع ثقافات وسلوكات أجنبية. وهذا يصح في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أى ما يحتاج إلى سبيل علمى فى المقاربة يضع حداً لـ «المقارنة» التى تفترض وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربى غالباً، ووجود نص «ثان» على أنه الخاضع للتأثير، وهو النص غير الغربى غالباً. إلى هذا، فإن شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرتها، ولحداقة الأدباء والفنانين فى إخفاء معالم التأثير، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضعية التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناس».

وينتبه عز الدين المناصرة إلى الأهمية النظرية لمفهوم «التناس» الناشئ فى الدراسات اللسانية، فيقول فى كتابه المذكور: «إن مقولة «التناس» أكثر موضوعية فى تناول المقارنة بين آداب الشعوب»^(٤)، غير أننا لا نجد فى كتابه مسعى موافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، فى خاتمة المطاف، إلى العديد من المسائل المستجدة التى تطرح نفسها على حاضِر الدراسات «المقارنة»، فيتلمسها فى صورة نظرية وسريعة، من دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وضعية هذا العلم (أى «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الداخلة على الأدب المقارن (أى «المثاقفة» و «التناس») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناس» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص. إلى هذا، فإن إدراج مسألة «المثاقفة» تحت باب «النقد المقارن» لا يفى بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصى الذى يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لغتين مختلفتين، كما هو عليه الحال فى الأدب المقارن فى صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزع «المقارن» يقوم على موازنة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسعى الفهم «التناسى» إلى تبين حقيقة التفاعل النصى، أو «التنصيص»، فى النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استعادة، أو محاكاة،

يتطلب النظر إلى النصوص، وربما إلى غيرها من التناجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافى، بل ضمن «المثاقفة» أيضاً. لهذا، بدا لنا أن العملية التى قام بها المناصرة، وهى «فتح» حدود «النقد المقارن» على «المثاقفة» جديدة بالبحث، عدا أنها تكسر الحدود الأكاديمية المنغلقة على نفسها. لنعد، إذن، إلى طرح السؤال الذى انطلقنا منه: هل تقع محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يرتب المناصرة فى ذلك علاقة مفتعلة بين ميدان علمى ناشئ، هو المثاقفة وعلم قديم، هو الأدب المقارن؟

فنحن نعرف أن المثاقفة acculturation لفظ اصطلاحى جديد نشأ فى الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه فى غيره من البلدان، ويشير إلى مسارات التفاعل التى تنشأ بين جماعات وأفراد، فى صورة متكافئة أو مختلة (كما فى حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفى أجواء ودية أو قهرية، طلباً للتأثر أو المحاكاة أو التشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التى تعين هذه العلاقات المركبة التى عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيما بينها بالتالى.

ما كان للمناصرة أن يغفل، إذن، عن الإرباك المعرفى والمنهجى الذى يحققه مفهوم «المثاقفة» فى الميدان المنغلق والهائى الذى يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكاتب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «المثاقفة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا ينهى المشكلة بذلك، طالما أنه «يلصق» هذا بذاك، كما لو أن مفهوم «المثاقفة» تاريخى الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتمهيدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العلمين، الناشئ والقديم، لا يؤدى إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثانى فى المجال التطبيقى.

نشدد على هذه المفارقات، بما أننا نجد أن مفهوم «المثاقفة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضعيات فى التفاعل الثقافى وخالفه، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضعيات وتتطلب سبيلاً فى درسها يتعدى الإطار المقارن نفسه: فهناك وضعيات يعايشها العالم، كما عاشها

عاد مستساغاً في عهد تراجع البنيوية الحالي. هذا ما ننتبه إليه في واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»^(٨) لا يتضمن - وهو معروف بجانبه المحافظ - أية إشارة عن «التنصص». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التنصص» شغل العديد من الدارسين؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، لوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التنصص»؟ وما معنى التردد الذي يصيبه في مجال الدراسات؟

لعلنا نجد، على ما يفيد (القاموس المعرفي الجديد) المذكور، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva له. وعنى هذا المفهوم الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النص، في استعمالاتها أو محركاتها لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - سابقة عليها، بدل الفهم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه وغايته واقعة فيه كذلك. ماذا لو تبين حال هذا المفهوم في عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التي سعت، على ما سنتبين، إلى توسعة تعيينات هذا المفهوم ومجال عمله، مثلما سعت أيضاً إلى تعيين ميدان لاشتغاله أو لوجوده في النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هي الأولى التي تطرقت إلى هذا المفهوم، وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة، في دراستها الشهيرة (ثورة اللغة الشعرية)^(٩)، التي عينت فيها «التنصص» على أنه «التفاعل النصي في نص بعينه»، وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التنصص في شعر لوتريامون Lautréamont تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحويل» التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطافها» أو تحويلها عن مجراها. وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقارنة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسعى الباحث الإيطالي سيجريه Segre^(١٠) إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، في وقفة نقدية - تاريخية، لعلها الأولى في هذا المجال، فوجد في دراسة نشرها في العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماد

أو تحويل، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التي يتم «تملكها». فما التنصص؟

١ - التنصص: المساعي التعريفية

لا يحتل مفهوم «التنصص» بداً أو فصلاً مستقلاً في (القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة) الذي أعاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرنسيان أوزوالد ديكرو وجان - ماري شافر Oswald Ducrot et Jean Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين^(١١). ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التنصص» وارداً في مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المسماة للاحتفاظ أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئاً من اللبس المحيط به، ولا يوفر له بالتالي قدراً من التعمين الدقيق.

يرد الحديث عن «التنصص» intertextualité في المعجم الجديد في معرض الحديث الشامل عن «مبادئ» الدراسات اللسانية، وعن إسهام «الشكلانيين الروس» فيها تحديداً. ويعنى هذا أن واضع القاموس لم يجدوا ضرورة، رغم تبويسهم المنهج الجديد للمواد، واضطراهم إلى إجراء تعديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى أفراد فصل، أو فقرة في فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، في حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المنهجي، أو التقنية اللسانية الجدالية أو اللافتة. والغريب في هذه العملية هو أن واضع القاموس «الجديد» استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة؛ أي الواردة في القاموس القديم^(١٢)، التي أبانت شيئاً من حقيقة النص، وهي أنه لا يحض «النظام» مبرم ذي فقرات متعلقة ومتماصة، وأنه لا يؤلف «بنية مغلقة»، وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص»^(١٣).

وإذا كان التباين بين القاموسيين، بل بين إصداريه، يفيد شيئاً فهو أن تعيين محتويات المفاهيم، الناشئة خصوصاً، يخضع للتقلبات والاجتهادات: ما كان مستحسناً ومطلوباً في أيام «عز» البنيوية (أي في الإصدار السابق)، أي تأكيد أن النص «ممارسة» (أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «تل كل»)، ما

النص لا يعدو كونه ظاهرة «تضمينية» فى نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهر» نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني فى آن، وتحقق منها فى النص نفسه، فى تراكيبه وصيغه.

يتم، إذن، توسعة هذا المفهوم، ويصل الأمر عند الباحث الفرنسى أريفي Arrivé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان التناس» intertexte، ويعينه الأول منهما على الشكل التالى:

إن مكان ظهور (هذه الوقائع النصية) ليس النص، بل مكان التناس، على أن هذا الأخير يفيد أو يعين مجموع النصوص التى تنشأ بينها علاقات تناس^(١٤).

يتألف «مكان التناس» إذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تناسل، على أننا لا نكتفى بدراسة، أو بتعيين هذا «المكان»، بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التى خضعت لها المواد المذكورة، أى ما نسميه بـ «الوقائع التناسية».

هذا ما ينتهى إليه غير باحث أوروي، ولكن أليس هذا هو عينه الذى تحدث عنه النقاد العرب القدامى فى باب «السراقات» - أو «التلاص»، حسب نحت المناصرة؟ فما «السراقات»؟

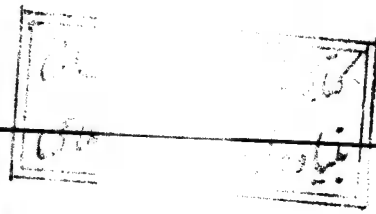
يقول الآمدى فى كتابه (الموازنة):

ووجدتهم فاضلوا بينهما (أى الطائي والبحري) لغزارة شعرهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى؛ لتباين الناس فى العلم، واختلاف مذاهبهم فى الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين...؛ لاختلاف آراء الناس فى الشعر، وتباين مذاهبهم فيه... أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنى أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،

مؤخره فى الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة فى النص الأدبي، هى التالية: التذكرو أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد^(١١).

ومن المعروف أن الباحث الفرنسى جيرار جينيت Gérard Genette تناول بدوره، فى كتابه (التطريسات)^(١٢)، «التناس»، لكنه أدرجه فى تصنيف منهجى جديد للعلاقات النصية المفارقة، وقد أجملها فى خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ «عتبة النص» (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها، مما يقع فى تقديم الكتاب)، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذى يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التى يفصح عنها النص. وهو فهم يؤدى إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده فى آن، وهو فى ذلك عمل «تربىي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، فى مجال «التناس» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعييناتها، مثل المحاكاة الساخرة والسرقة وغيرها.

أما الباحث فرنسو راستيه François Rastier فيفيدنا أن التوسعة طاولت حمولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إدراكي» له، ويجد ذلك ماثلاً فى مباحث الدارسين الإيطاليين بوجراند Beaugrande ودرسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالى لـ «التناس» فى العام ١٩٨٤: هو «الترباط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التى يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى»^(١٣). ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولى «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التى تخص الجانب التخاطبى بالاهتمام، على حساب المدونة، فى الدراسة اللسانية للنصوص) الأولوية فى تعيين هذا المفهوم، ما يعنى أن التناس لا يقع فى «النص نفسه»، وإنما فى عمليات التواصل الاجتماعى التى ينطلق منها ويعود إليها - أى التى تقع فى شروط إنتاجه، كما فى شروط تلقيه - فيما نجد التعيينات السابقة تحصره فى العمليات النصية «الداخلية» إذا جاز القول. ويخلص راستيه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن



فأقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والردى^(١٥).

يتجنب الأمدي، على ما نرى، عادات العرب القديمة^(١٦)، في تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» في غرض بعينه، بأن يضع أصولاً له. «الموازنة» من دون أن يجتنب إلى تمييز الشاعر، بل القصيدة، إلا أن هذا التوازي بين قصيدتين، وإن غنى انتقاله عما كان عليه مبدأ التفاضل السابق، يبقى ذوقياً واستسائياً، ولا يغيب، في هذه الحالة بالذات، كون الأمدي يستحسن شعر البحترى، على ما قال إحسان عباس:

ويؤثر طريقته ويميل إليها، «ومن أجل ذلك جعلها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون موازنة^(١٧)».

ما يعنيننا في أمر هذه «الموازنة» عموماً، في سياق قولنا هذا، هو أنها لا تنفي بمرادنا، وتبقى بعيدة عما نعرفه في مجال العمليات «التناسية»، ذلك أنها تجعل سلفاً من «التفاضل» غايتها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التباري والتنافس، وإلى فرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن»؟ أليس سبيله المعروف هو سبيل «التناس»، ولكن بعبارات أخرى؟ ألا نستدل اسماً بآخر؟ ألا نستعير تسمية سبيل منهجي - «الأدب المقارن» - بسبيل منهجي آخر - «التناس» - من دون أن نحدد طرائقه وإجراءاته بالضرورة؟

لا، خلافاً للظن، ذلك أن «التناس» لا «يقارن» بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مثبتة. فنحن نعرف أن عمل «الأدب المقارن» ينتظم على أساس مقارنة بين نصين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والحاض للتأثير بالتالي، من جهة ثانية. وهو انتظام يشه في بنائه أساس العلاقات في

الترجمة بين النص الذي تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، والمبتكر بالتالي)، وبين النص المترجم (وهو الملحق، والقابل لصياغات مختلفة، ما يعرضه بالتالي لحسابات وقواعد في الأمانة). أما «التناس» فإنه يتجنب، بل يقلب تماماً هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وإن تضمنت في عناصرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص - أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً - في تراكيب نحوية ودلالية، هي «الوقائع التناسية». وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما نقع عليه من فنون أدبية، متممة أو عفوية، بفعل «الاختطاف» أو «التملك» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة في الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التناس» في الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأدوات أخرى؟

قلما انصرف الدارسون العرب إلى تبين ما يمكن مقارنته من نصوص أدبية عربية بنماذج مماثلة من نصوص الأدب العالمي، على الرغم من الدور الريادي الذي قام به محمد غنيمي هلال في هذا الميدان الدراسي؛ إذ انطلق من الأدب العربي وبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، وتتبع أيضاً تأثير الأدب العربي الحديث ببعض المذاهب الأوروبية الحديثة. وهو ما شرع به إحسان عباس في الشعر العربي الحديث، في كتابه عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وأبان فيه، وإن بشئ من التسرع، تأثير الشاعر العراقي بقصائد من الشعر الإنجليزي الحديث، ولا سيما مع إليوت^(١٨).

إن مراجعتنا لعدد من الكتابات الأدبية العربية، منذ «عصر النهضة» تحديداً، تدعونا إلى الوقوف أمام طواهر التفاعل الثقافي المختلفة، وإلى التساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو تفاعل ما شهدته الكتابة العربية وفق هذه المقادير والأحوال في تاريخها السابق: ما نقول عن أثر الرومانتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بودلير على شعر إلياس أبي شبكة؟ وأثر الرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية

أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناص» الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي ... ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة «التناص» لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره^(٢٠).

يشير بنيس في ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جعل من «التناص» علامة لعنوانه، على ما تبيننا، فما يعنى «التناص» - أو «التداخل النصي» - بينهما بعيداً عن الاجتهاد في أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جينيت في تناول النص الشعري، ولا سيما على مصطلحه في «النص الغائب» - أى الذى يتم استحضاره وتحويله فى الممارسة النصية - وتبين، أو يجعل القول فى عرضه هذا، على أن الشعر العربى الحديث بات متمسكاً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

بالنسبة للشعر المعاصر، فى الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصي... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين^(٢١).

ويعمد فى مسعى نقدي لافت فى النقد العربى إلى تبين حال «التداخل النصي» فى ثلاث قصائد معروفة للسياب («المسيح بعد الصلب») وأدونيس («هذا هو اسمي») ومحمود درويش («أحمد الزعرور»).

أما مسعى مفتاح فقد أتى بعرض مقنع ومتوسع ومتصل بغالب الاجتهادات والمقترحات، عارضاً لمختلف التعمينات الداخلة فى تعريف «التناص»، إلا أن مسعاه بدا أقل

على شعر أبى القاسم الشابي وغيرها من التأثيرات؟ وما نقول أيضاً عن تشابهات وتقاطعات فى مجالات أدبية أخرى، بين «بيجماليون» برنار شو وتوفيق الحكيم، أو فى الرواية الواقعية بين إميل زولا ونجمب محفوظ، وفى مسرح العبث بين أوجين يونسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربى الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناص» مدرّس فى بعض النقد العربى الحديث، فى عدد كبير من موادّه، ولكن فى عدد محدود للغاية من «وقائع»؛ ذلك أن الناقد يكتفى فى غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد - «المقارنة» أو التى تنشأ بينها علاقات تقابل - دون أن يبالى بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التى تحققت بها هذه المواد فى النص المدرّس، أى دراسة «الوقائع». وعلينا فى هذا المجال أن نميز بداية، بين السبيل التناصى وسبيلين فى «المقارنة»: بالإضافة إلى السبيل المقارن التقليدى (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً فى الدراسات، عن سبيل «مقارن» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة: يقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً يبين لنا، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة - والثقافة - إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة - وثقافة - أخرى، إلى الموضوع عينه، دون أن تكون بين الشاعرين أية علاقات تعارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربى الحديث سبيل التناص، ونشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح^(١٩) فى السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصي» بدل «التناص»، ويعاود تأكيد تفضيله هذا فى كتابه الثانى، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم فى النقد العربى عن هذا المنحى:

كان تناولنا لمفهوم «التداخل النصي» فى «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» جديداً على المتداول فى الخطاب النقدي العربى، وهو ترجمة لمصطلح l'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية فى المغرب أكدت

نهم، على سبيل المثال، المنزع الأسطوري في الشعر الحديث - «المنزع التمزوي»، كما جرت تسميته - خارج السياق الذي تعرف فيه الشعراء العرب المعنيون صنيع إليوت في هذا المجال تحديداً وحسراً؟ هذا ما يمكن أن تبينه حتى في موضوع متفرعة عن السياق هذا، مثل «الفراغ» الذي راح الشعراء يبينونه في الحياة العربية على أساس «الخراب» الذي تحقق منه إليوت في الحضارة الغربية. هذا ما نتحقق منه في بعض «مفردات» و «حملات» الشعر العربي الحديث، كما يمكن لنا أن تبينه في مسرد الألفاظ، ذات الحملات الفلسفية الأوروبية الناشئة، التي أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتي أدرجها الشاعر كمال خير بك في كتابه عن (حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر)، أي ألفاظ «الشك» و «التساؤل» و «التمرد» و «الرفض» وغيرها؟ (٢٣) وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون في شعر السياب وغيره، أو عن أثر نيرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ وماذا عن أثر السورباليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على التركة وعلى الأمانة في حمل الرسالة؟

حتى لا ننساق في تعداد أمثلة متفرقة من «التنصص» في الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، في البداية، للوقوف أمام سؤال أساسي، هو التالي: ألا يكون لزماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التنصص أو وقائمه في الشعر العربي الحديث - وغيره - أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التنصص» سبيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعري، أم أنه مكمل لغيره (أي للدراسة اللسانية للنص الأدبي)؟

٢ - مصادر التنصص وميادينه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعين حال الدراسة اللسانية رهناء، في نجاحاتها وانسداداتها، وإن في شكل تعرفي سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة في النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر في الأمس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وممكنة في النص الواحد تجمع بين جملة كلها - كما في القصة القصيرة،

توفقاً في درسه أحوال «التنصص» في الشعر، كما نتحقق منها في مسمى بنيس. فقد توسع في عرض المسائل الداخلة في أمر «التنصص»، واتخذ من التعينات البلاغية القسط الأوفر من حملاته. إلى هذا فإن تعريفه «التنصص» يبقى متوزعاً بين «داخل» - هو النص المدروس - و«خارج» - «النص الغائب»، في تعيينات جينيت - في قسمة بينة. لكنه يتوقف، إلى ذلك، في الحديث عن تنصص «ضروري»، وهو القائم في كل ثقافة - وهو ما تحدثنا عنه أعلاه بوصفه «التنصص اللازم» عند الباحث الإيطالي -، وآخر «اختياري»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تنصص «داخلي»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر «خارجي»، وهو ما يصيب النص في علاقته بحريطة الثقافة التي ينتمي إليها. أو يميز بين تنصص «اعتباطي»، وهو الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي، وبين تنصص «واحب» أي الذي «يوجه» المتلقي نحو مظانه» (٢٢). ويتطرق الباحث مفتاح إلى مجالات عمل «التنصص»، باحثاً في «آلياته» في صورة لافتة، وإن بقت دراسته أسيرة التعينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتاح لافتة، إذن، إلا أنها تبقى، رغم قراءتها الجديدة لنظريات «الموازنة» و «السروقات» عند النقاد العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات الفرنسية خصوصاً في هذا المجال. كما تكتفي غالباً بلحظ وعرض مواد التنصص من دون وقائمه، كما نتحقق من ذلك، على سبيل المثال، في دراسة بنيس المذكورة لقصيدة «هذا هو اسمي»؛ إذ يكتفي بإيراد ملخصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المضمونة في قصيدة أدونيس و«فصل في الجحيم» لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحققات اللفظية والدلالية أبداً. كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التنصص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استثنائية، لا ضابط لها أبداً، ولا يقتضيها المنهج في صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أي أن هاتين المحاولتين الرائدتين عربياً تفتقران إلى خطة إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها في العملية التحليلية.

سبيل «التنصص» لم يستثمر كفاية، ويتمتع في حسابنا بقابليات أداء واسعة. والعديد من المظاهر الأدبية وغيرها في الثقافة العربية المعاصرة قابل لدراسات تنصصية: كيف لنا أن

فى التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متسقة، تربط الدلالات فى النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة تقودنا إلى تناول مسألة التناص تناولاً مريحاً أكثر مما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناص طرحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أى تحليل تناصى، وهما: التناص بوصفه اتصالاً بخارج، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راستيه يفرق بين «التناص الداخلى» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناص intertexte الاعتيادى، ويمكن تسميته بالخارجى، أى الذى يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسى إلى تبين المشكلة التى أثارها أعلاه، وهى الإجابة عن كون التناص سبيلاً مستقلاً أم مكملًا، أى منضوياً فى غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناصية الداخلية لازمة، بل منطلق التناص الخارجى. يقول راستيه:

الوظيفة التناصية الداخلية هى التى تعين الوظيفة التناصية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً: تنتسب الوظيفة التناصية الداخلية إلى نصاب المعنى (أى إلى مجموع العلاقات الناعمة لمضامين نص ما)، وتنتسب الوظيفة الناشئة بين أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين.

خالصاً إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذى يحدد التعيين»^(٢٦). وهو ما يمكن تلخيصه وتبسيطه بالقول التالى: إن توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلى، أى دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة فى النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصوصاً بدورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راستيه فى تعريف جلى:

قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متتابعة من الإحالات، أو تلصيقاً من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم نصوصيته الخاصة، التى تجعله متميزاً عن جدول من

على سبيل المثال - أو بين جمل مختلفة فيه. مثل هذا المسعى دقيق، محفوف بالمخاطر والتسرعات، إلا أنه يسعى إلى تدبر أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه فى النصوص، وهو أنها تقوم علاقات فى البناء أو فى الدلالة قد تشمل القصيدة فى مجموع أبياتها أو فى عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كلياتية النص»، التى باتت داخلة فى حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق فى الوقت عينه من تبلور طرق فى الدراسة اللسانية لا تكتفى بدراسة النص «فى ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص فى صدوره عن «أنا - أو ذات - متكلمة» sujet parlant، أشبه برسالة، بإبلاغ، بخطاب موجه، أى أن دلالاته ومعناه تصل فى محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومتلقيه المحتملين أو المرجوئين. «الظروف الحوارية» هذه تتضمن جداول من القضايا والأحوال المعيشة أو المأمولة، ومن الأفكار المتداولة - عند جهة ما أو جماعة - أو المباشرة فى كلام الجماعة وقناعاتها السارية: هذا ما سعت إليه المحاولة «البراجماتية» pragmatique - أى الناظرة إلى اللغة فى جانبها الاستعمالى -^(٢٤)، التى وجدت فى الطابع «التحادثى» المنشئ لأى نص، وفى الطابع «التعليلى» الضابط للنص فيما يتعدى الجملة الواحدة، ما يفيدها فى مساهما التحليلى. إلا أن احتمال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا يعنى أبداً فى حساب اللسانيين قيامه أو استناده إلى «رسالة مسبقة» أو مدبرة، وهو ما يوضحه راستيه فى قوله:

لا يمكننا اعتبار المعنى متضمناً فى النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل رسالةً ومتلقياً، مثل مجموعة من الشروط (قواعد، بما فيها نمط النص، وممارسة اجتماعية محددة)^(٢٥).

ذلك أن المساعى اللسانية فى دراسة النص الأدبى وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التى اكتشفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك فى مساعى هاريس - Harris - أو شومسكى - Chomsky - وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى

من الأحوال سبيلاً اختيارية - كجنوح الشاعر إلى التأثير الواعي بشئ من نتاج شاعر آخر -، أو وراثية - كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعدادة وتعليقه. هذا ما يمكن أن نتبينه في «الوقفه الطللية»، وهي أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التي تقيدت بها صناعة الشعر العربي قديماً. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه في العديد من الدعاوى الحزبية التي تنشط في كثير من الشعر العربي الحديث.

- المصادر «اللازمة»، وهي «الداخلية» في كلام مفتاح، وتشير إلى التنصص الواقع في نتاج الشاعر نفسه. ومن المساعي النقدية التي عالجت هذه المسألة، وإن في منظور غير تناصي، دراسة مالك المطلبى: (إنتاج ما أنتج: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، التي يتحقق فيها من أن قصيدتي السياب «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر» نولفان «مقطعين في قصيدة واحدة» في الكل السيابي (٢٩). وفي العديد من الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالتجربة الشعرية أو بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذاك، تناولت مناسبة تفيد مثل هذا المسمى وتمكنا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التي شغلت الشاعر في غير قصيدة وديوان، حتى إنها تخترق نتاجه كله اختراقاً بيناً. كيف لا، وبعض الشعراء لا يتورعون عن كتابة «المنابع» الشعرى نفسه، أو تنوعات عليه من تجربة إلى أخرى.

- المصادر «الطوعية»، في حسابنا، وهي «الاختيارية» عند مفتاح، التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص مزمنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي «المطلوبة لذاتها». وهي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهي مصادر متعددة، تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية في آن. هذا يصح في إقبال أعداد من الشعراء على محاكاة صنيع شعر سابقهم أو التأثير بصنيعهم المزامن لتجربتهم، مثل تأثيرات محمود درويش، في بداياته، بشعر عبد الوهاب البياتي ووزار قباني. وقد تكون المصادر الأجنبية فرنسية (لوتريامون، رامبو، سان - جون بيرس، إيف بونفوا...)، وإنجليزية (إليوت، ستويل...)، وأمريكية (والث

الكلمات والجمل. باختصار، إن دراسة النصوصية - أى ما ينشئ نصاً ما - هي القدرة وحدها على تأسيس دراسة التنصص (٢٧).

التنصص، إذن، مكمل للدراسة اللسانية، أو جزء داخل فيها، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون المرور بالدراسة اللسانية، على أن تؤدي معالجة التنصص الواقع بين معطيات النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو «ضرورية» له، أو بما يطلبه منها في صورة اختيارية أو «طوعية»، أو بغيرها من العلامات الأدبية والثقافية والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية المعينة له. ولكن كيف لنا أن نعين التنصص بوصفه سبيلاً إسرائيلياً بعد بوضوح صلته وتفرعه عن السبيل اللسانى نفسه؟

٢ - أ: المصادر التنصصية

لكننا لا نقوى على مباشرة السبيل اللسانى قبل الوقوف على المصادر التي ينهل منها التنصص، وعلى المبادئ التي تجتمع فيها مواد المصادر هذه. ذلك أن التنصص يستمد مواد من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفواً أو عمداً في «الذاكرة» بفعل الدراسة والقراءة، أى في أحوال الشخصى، الواعى واللاواعى، ومنها ما يتشكل بفعل معاينة «ظروف حوارية» معينة، ومنها ما يتشكل عند التخصيص نفسه - ويمكن تسميته: «التعميش» أيضاً - أى ما يطلبه الشاعر في صورة قصيدة واعية. ودراسة المصادر التنصصية دراسة ذات طابع نظرى وترتيبى في آن، ولا تحصى الشعر وحده بالتالى، إلا أن لها فائدة بينة، وهي المساعدة على تعيين «مقاصد» التنصص، على ما سنوضح في فقرة لاحقة. وخلصنا إلى تعيين ثلاثة أنواع من المصادر التنصصية:

- المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهي «اللازمة عند سيجريه، وعند راستيه أيضاً الذى يقول: «يوجد في كل فضاء (أو متحد) ثقافى انتظام متسق من العلاقات بين النصوص» (٢٨). وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن التأثير فيها يكاد أن يكون طبعياً وتلقائياً، مفروضاً ومختاراً فى آن، وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة «الذاكرة»، أى الموروث العام والشخصى، ويتخذ في العديد

الأحيان، ما يدعوننا إلى تبين أشد لطبيعة المواد. وهي تشتمل في المستوى الإيقاعي - النحوي على مواد متعددة ميزنا فيها «النمط»، ويشير في حسابنا إلى شكل ما - وربما مضمون ما ملاصق للشكل هذا - في ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة - اللقطة». وميزنا «التراكيب»، وتشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التي تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، وتشير إلى طريقة في شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصفة على الموصوف وغيرها^(٣١). كما ميزنا في المستوى الدلالي «القضايا»، ونحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو بقضية القنبلة الذرية في هيروشيما، كما في قصيدة «هياي كونغاي كونغاي» لبدر شاكر السياب^(٣٢). وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة في المقهى، والوحدة في الشارع وبين الجموع وغيرها. وميزنا «المناخات»، وتعين في حسابنا أجواء شعرية، مثل الأجواء التشردية و«الصعلكة» والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «الجنس الأدبي»، بل أن نفتتح بها دراسة الميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أي تتصل بدخول «أجناس» - أو أشكال - أدبية من أدب - أوروبي، في دراستنا - ما إلى الأدب العربي الحديث، إذ إننا لا نستوفي التناسق حقاً من دون تناول هذا المستوى التكويني في الشعر العربي الحديث.

٢ - ب - ١: في الجنس الأدبي

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تحظى بالعناية اللازمة التي تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسيسها أو انتقالها من فضاء - أو متحد - ثقافي إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن نواقص، بل عن أغلاط فاحشة يقوم عليها تاريخ هذه الأجناس والأشكال والأنماط: فجيرار جينيت توصل في دراسة لافتة له^(٣٣) عن الأجناس الأدبية الراجعة في أوروبا، والعائدة إلى الإغريق، بل إلى أرسطو، في حساب التاريخ الأدبي المتداول، وهي «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهنة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

وايثمان... وغيرها، عدا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك في صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية في تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلينا أن نشير في هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا المصدر أو ذاك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بدليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر في صور ملتوية أو غير مباشرة: فإذا كان أنسي الحاج، أو شوقي أبوشقرا، يعرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ الإنجليزية، حينما اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأمر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذي اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً في بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان - جون بيرس ووقوعه في أخطاء ناتجة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذي اتصل بشعر أراجون في كتب إنجليزية، أو مع محمد الماغوط الذي عرف قصيدة النثر، منذ قصيدته «النبذ المر»، في العام ١٩٥٣ في مجلة «الأدب»، من ترجمات عربية لها.

٢ - ب: ميادين التناسق

بدا لنا مفيداً، بعد الوقوف على مصادر التناسق، دراسة الميادين التي تشتملها، ذلك أن التناسق يقع في مواد بعينها، على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها. فقد يعمل الشاعر على تقليد قصيدة ما، بحراً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذاك في القصيدة. لهذا لا يسعنا الحديث عن «ميادين التناسق» من دون الوقوف عند مستوى القصيدة، الإيقاعي - النحوي والدلالي، وهو ما بسطناه في عنوانين: في الأنماط والتراكيب والصياغات، وفي القضايا والموضوعات و«المناخات».

ولقد فضلنا استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بدل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة في السبيل اللساني لدراسة النص الشعري^(٣٤)، جاعلين من ميادين التناسق مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقياً، ولا متسقاً في غالب

الشعري الجديد في حياة الشعر العربي، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا في هذه الدراسة التوسع في مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً وتعمقاً في التناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول ميادين التناس في صورة تلمسية أولى. لكننا سنسعى، طمعاً بتبيين أوفى لما نريد أن نتناوله، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التناسية في شأن الجنس الشعري، وهو جانب «وحدة القصيدة». فالشاعر العربي الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية ما ألفها في الشعر فقط، وإنما أخذ أيضاً بطرق في بناء القصيدة. وهو مما نتحقق منه، بداية، في تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩)، الذي يعتبر في حسابنا النقدي، وفي اعتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الشاعر الذي انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها». فهو يفيدنا في «المجلة المصرية»^(٣٧)، أنه اطلع في «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعاني «بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المؤلف». غير شاعر، مثل مطران، ولا سيما في فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاطلاع على الشعر الأوربي، أو من ترجمته، غرضاً مخصصاً للشعر العربي نفسه. فأبو شادي جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبي «تطعيماً» للأدب العربي بأدب هذه الأمم^(٣٨)، كما يفيدنا إبراهيم ناجي، في حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمي، ومتابعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، و«مطالعنا المتعددة»، جذدت طريقة نظرهم إلى الشعر العربي^(٣٩).

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسي، ولكن هل تعود نظرية «الوحدة العضوية» إلى المتن الفرنسي أم إلى المتن الإنجليزي، مع الناقد كولريدج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريدج فعلاً، واطلع عليه مطران في نصوص فرنسية، فإلى أين نتجه في عملية تتبع الوقائع التناسية، وكيف نعامل بالتالي هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية «الأصلية»، إذا جاز القول؟

إلا. فما يمكننا القول عن الأجناس الشعرية في الكتابة العربية؟

لا يسعنا في نطاق هذه الدراسة تناول مسألة تأسس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط في الشعر العربي، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية^(٣٤)، مكتفين، في هذه الدراسة، بدراستها فقط في إطار التفاعل الثقافي منذ «عصر النهضة»، وفق أشكال مختلفة من التناس، خصوصاً في صيغه التشوفية. هذا يصح في إقبال كتاب على اعتماد فنون غير معروفة في العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية بعينها، بعد خروج الشعر العربي من أنواعه وأغراضه التقليدية المعروفة. ويمكن الإشارة إلى الأنواع المعتمدة التالية: القصيدة الحكيمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة - الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر.

يمكننا أن نتوقف أمام هذه الأجناس الشعرية جنساً جنساً، ملاحظين إقبال أعداد من الشعراء عليها، فنرى انصراف أحمد شوقي إلى القصائد الحكيمية، و«جماعة أبوللو» إلى الشعر الرمزي والقصصي وكتابة «الأوبرات»، وشفيق المفلوف إلى الملحمة، والياس أبي شبكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم الكثير إلى المطولات الشعرية ذات الأساس الحكائي - الأسطوري^(٣٥). إلا أن هذه الأجناس تحديداً ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما وازاه، على ما يبدو، إقبال واستحسان مماثلان. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يعكس «التسرع» في التخلي اللاحق، وإن في صورة معكوسة، «التسرع» في طلب اللحاق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا، الوقوف طويلاً أمام نجاح أكيد حققه جنس شعري آخر، «قصيدة النثر»، الذي بات له مريدوه أينما كان في عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» في الشعر العربي الحديث يبلغ، وإن في صورة غير وافية، عن عملية «دخوله» الناشئة. والعودة إلى بعض كتابات أدونيس الأولى، وإلى مقدمة ديوان (لن) للشاعر اللبناني أنسي الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشعراء عادوا إلى الكتاب عينه^(٣٦)، للتعريف بهذا الجنس

تميل إلى نمو الفكرة وتطورها في صورة متعادية ومتراكمة أشبه ببناء معماري، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج الفرنسي بمثل هذا البناء التراكمي، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلي وتدرجي. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعي في حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشوف إليه، أي إلى الشعر «العظيم»، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب في رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التعويل الشديد على نمط إليوت، تحديداً في الجمع بين الماضي الأسطوري والحاضر، وهو ما يقوله، في ردة فعله، الناقد منير بشور: «الماضي مهما كان يبقى ردة إلى الوراء ... إن بعض شعوري هذا هو ردة فعل لا تجاهلك الشعري في السنوات الأخيرة». وهو ما يثبتته الناقد حليم بركات في الإشارة إلى عدد معين من القصائد التي انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهي القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البعث والرماد»، «سبعة أيام في حياة منبوذ» و «الفراغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جبرا إبراهيم جبراً حدود النقد الملطف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أنقلها (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق للأذن أن تحتل ولكن لم لا؟». أما الناقد أسعد رزوق فيلثفت إلى واقعة أخرى في التناسخ هذا، وهو تعويل أدونيس على قصيدة الشر (الفرنسية)، أي إلى هذا النوع من الشعر الذي «يختزن طاقات هائلة لو أتيح للشاعر أن يضمه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكيداً في فك معلماتها، فكيف بمضمراتها! كما نستدعي سبلاً في البحث باتت تشتت عملها عمليات التناسخ الحاذقة والمتعددة، كما تحقق من وجودها في الشعر الحديث أكثر منها في الشعر السابق عليه.

٢- ب - ٢: في القضايا والموضوعات والمناخات:

نسوق مثلاً واحداً في دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التي تشغل الحدائق الشعرية، بين ما انتهت إليه في فرنسا على سبيل المثال، وفي بلادنا، في الوقت عينه، وهي قضية «الحساسية الفردية» في النص الأدبي. فنحن لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحدائق العربية لما وجدنا تنافراً

إن تتبع هذه الوقائع التناسية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة في المواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفي المنهج كذلك، أي في الكيفية الإجرائية للتناسخ. نفع في كتابات ما بين الحربين - وقبلها أيضاً - على مواد عدة تفيدنا في عملية التتبع هذه، بخلاف ما هو عليه الحال في كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما مع انطلاقة «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضي من (مجلة) الآداب» و «بريد الشعر» ومتابعات «خميس شعر» في مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات المنيرة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرثية القرن الأول»، المنشورة في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»، إذ إن «بريد الشعر» في العدد اللاحق من المجلة يعرض مدونة مفيدة لدراستنا، تشتمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهي ردود تناول في مضامينها معالم «التناسخ» البادية في القصيدة، ومنها اعتمادها نمطاً بعينه من الشعر الفرنسي.

يقول السياب:

كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر ... أين هذه القصيدة من «البعث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هنالك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أبها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم (٤٠).

يميز السياب بوضوح، وإن دون توسعة وتبيان، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسي والإنجليزي في بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزي في البناء

القول، ولن نخط بحمولاتها الفرنسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى في التجربة الشعرية الفرنسية، على ما أبانته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا - الذات - المتكلمة» في النص الأدبي - لا «الشاعر»، كما يسارع البعض إلى القول - ذاتاً «منفصمة»، أو إلى جعل القصيدة مجالا تشتغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة في آن، وتنقض بالتالي ما سبق أن قاله النقد التقليدي عن الشعر. فالتجارب الحديثة هذه أدت إلى تبديل نظرنا التقليدي إلى الشعر التي كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يدركها ولا يكابدها إلا نخبة منتخبة من المتميزين الخارقين، والتي كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثلما يصدر عن «ذات» متمحورة على نفسها، لها ما تقوله لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم. فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مثله: «أنا (هو) آخر»، أى إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتغيرة لنفس إنسانية «متصدعة» - أو «فصامية»، كما يقال في علم النفس - لا متماسكة بالتالي. هل نجد الحال عينها في النصوص العربية؟

راجت طبعاً في الأدبيات النقدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إعلاء قيمة «الرؤيا»، بل إلى جعلها الشبكة الدلالية والمفهومية التي يصدر عنها الشاعر. مثلما نتحقق أيضاً في عدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التي قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج: فما عاد الشاعر يتتبع المعاني في الخارج، ولا «في الشارع»، كما قال الجاحظ، وإنما جعل العالم مثل عالم صغير في عالم كبير هو الشاعر. فكم من شاعر عربي حديث بات يعين الأشياء في قصائده على أنها تصدر عنه، وأنه هو الذي يسميها، وهو ما يمكن أن نجمله ونرمز إليه في أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «وطنى في لاجئ».

إن صدور هذه الحساسية الفردية في النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المعروفة، وفتح بالتالي قنوات أوسع وأصرح بين الحياة والشعر، وهو ما افتقدناه طويلاً في تاريخ الشعر العربي. والشعر العربي الحديث يحمل في العديد من قصائده تعبيرات معيشة

أو تغايراً بين ما هي عليه وما شرعت به الحداثة في فرنسا مع بودلير ورامبو وما لارميه. كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من ينبوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها، فيما يبدو لنا أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فنحن نقع هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بودلير في تعيينات الحداثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن نتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه فيغفل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافي التي تقع في أساس هذا التقارب، وهي أن الشاعر العربي «أخذ» عن الشاعر الفرنسي بعض أفكاره، وهو أمر معروف في صلات المدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه في ثقافتنا. فكم من الدراسات لا يعبأ، أو لا يتحقق من الشروط التي تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المختلفة التي انتهت إليها عمليات الأخذ في السياقات المحلية. فلو أثرنا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» في النص الأدبي، لوحدنا أنها أحد مجالات الالتباس والتمويه والبلبل المعيرة

فنحن نعرف أن المنزع الرومانتيكي، قبل بودلير، عمل على إعلاء، بل على إلهاء «الحساسية الفردية» الشأن الأول في النص الأدبي، ولا سيما الشعرى منه: القصيدة تعبير مخصص، هو مجال تحقق واشتغال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه في صياغة أولى في مفهوم «الرؤيا». فالشاعر لا يولي الجمال المتحقق في الضمعة، ولا يجعله، كما في المثال الكلاسيكي، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التخيل، والتناول المنفكر، بل الحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة في إنتاج الحميل الكلامي. وهو ما لا نلبث أن نراه متحققاً في التصوير بعد الشعر؛ إذ يجتنب الفنان النموذج الطبقي المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التي يثيرها الواقع والطبيعة في نفس الشاعر.

لسنا في مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة الميسرة عن «الحساسية الفردية» في الحداثة الفرنسية؛ ما يعيننا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل في منازلها العربية، إذا جاز

- ولكن دون أن تنقطع أبداً عن القضايا الجمعية، وعن هذه العلاقة الآمرة للأشياء والمعاني، ولو أنها تقوم في هذه القصيدة على إعلان استنكاف عن ممارسة هذه الآمرة.

ما نريد قوله هو أن حدثتنا الشعرية، على الرغم من أخذها المتعادي والمستمر لموضوعات ومفاهيم وطرق أسلوبية في الصياغة والتركيب عن الحدائث المختلفة في العالم، فإن أخذها هذا، أو إزالتها هذه المواد والتأثرات يبقى موسوماً بتلاوين محلية لا تقرها تماماً من المثال الشعري الذي تتأثر به وتروج على أنها من معينه: فالحدائث الشعرية العربية لاتزال في العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية في التعبير، وهي مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعثر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهي بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحضارة»!

٢ - ب - ٣: في الأنماط والتركيب والصياغات

يمكننا أن نتناول في هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها البنائي وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثر الشعر العربي الحديث بها، بمقايير مختلفة. ويمكننا - في هذا السياق - أن نشير إلى عدد من الأنماط الراجحة في التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة - اللحظة، أو القصيدة - المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعابة السوداء، أو القصيدة اليومية، وهي مأخوذة في أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى في مجالات تركيبية ضيقة مثل التأثيرات القوية الناتجة عن التعرف على فنون التركيب في التجارب السورالية^(٤٢) وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصدفة الموضوعية» وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، إلى قلب علاقات الإسناد، أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبّه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به في علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه في تضايف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «متبشّعة» في صورة لافتة، ما يعيق عمليات تعرفها. وإذا كنا نشير، في هذه الأمثلة، إلى أطوار سابقة في «التناص»، بينة وجليّة، فإننا نجد صعوبة راهنة في تتبع آثار شعراء متفرقين، مثل ريتسوس اليوناني^(٤٣) ودي بوشيه الفرنسي ونيرودا التشيلي ولوركا الإسباني وشعر «الهايكو» الياباني وغيرهم.

وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومدونات حميمية - أو «مهموسة»، مثلما قال مندور في الثلاثينيات -، وهو ما نلتصمه خصوصاً في الشعر الغنائي. إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدها في غالبها، كما كان لها أن تصير في فرنسا على سبيل المثال. فلقد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدي - الشاعر متكسباً أو في خدمة الجماعة - مثل «ثورة» فعلاً، لكن غرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة - الرزية طبعاً - لا تغييراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قاتل الحق، أو «متنبه»، قبل أن يكون ذاتاً وموضوعاً عن هشاشة الشرط الإنساني وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، في الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتمثيل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو إعلاناته في شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للتسمية والتعيين في المجتمع.

فنحن قلما نلتقي بشاعر عربي حديث في غرفته المغلقة، مثلما قال أحدهم ذات يوم، وهو «يتبصر في المخلوقات»، أو ينظر إلى مرآة، هي الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشديد الحدّة - كما يدعى أو يتطلع هذا وذاك - واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهي منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أتت في قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط في قصيدة بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطنى الصغير، والجارج كالنمر

إننى أرفع سبابتى كتلميذ

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن،

لى بذمتي بضعة أناشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأريدها الآن^(٤٤).

وفي قصيدته هذه صورة عن هذه العلاقة التي تبدو فردية - وهي كذلك - وانفصالية أو معارضة - وهي كذلك

٣ - التنصص: السيل الجرائى

علنا أن نوضح، بداية، تعبيراً اعتمدناه دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التنصصية»: يفيد هذا المصطلح فى تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو المخوى بها فى النص، والذى تخيل إلى مواد أخرى، فى نصوص أو معطيات حوارية خارجية. والفارق بين نوعى المواد، هو أن المواد الأولى هى منطلق الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لسانى، أى وفق بنائها اللفظى، أما المواد الثانية فهى التى تخيل إليها الدراسة أو تستعدها، وقد تدرس وفق أساس لسانى فيما لو اتخذت عملية التنصص شكلاً اقتصاصياً، أميناً أو محوراً، وقد تدرس كمادة «خام»، أى مادة مطروحة فى معناها الأدى والتقرىبى، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التى انتهت إليها فى النص المدروس.

٣ - أ: أشكال التنصص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفينا أبدأ عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أى عن الأشكال التى تصيب التنصص، ذلك أنها عديدة، لا تحصرها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» فى لغة النقد السارية. وبدا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا فى العملية هذه، وهى تدور، على ما تنبها فى كتابات عدد من النقاد، حول مفهوم «الاحتياز»، كما نحققنا فى كتابات كريستينا ورولان بارت أيضاً، وإن فى نطاق آخر.

يقول رولان بارت فى معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسى للمفهوم الأسطورى هو أنه قابل للاحتياز»^(٤٤). أى يدرس الجانب «الملكى» الذى تقوم عليه أى أسطورة فى تنقلها بين الجماعات والشعوب، وهو تملك نتحقق منه فى غير نطاق لسانى، مثل «الأدب الشفوى»، (الحكايات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه فى التنصص الأدبى أيضاً. ذلك أن التنصص، فى جميع أحواله، احتياز لنصوص - أو أجزاء من نصوص - بفعل الإرادة نفسه، أى استحصار المواد السابقة فى النص الذى يتم إعداده، وأياً كان شكل الإرادة هذا (إيراد تام أو

مجزوء، أمين أو محور). هكذا تحدث النقد البلاغى العربى القديم عن «التضمين» أو عن «النقائص» أو عن «المعارضات» وغيرها. إلا أن المفاهيم البلاغية لا تكفى لمعالجة أحوال التفاعل بين النصوص، ولا سيما الحديثة منها. وهو ما تحقق فى دراسات لسانية نظرت إلى القول اللسانى على أنه «فعل حوارى»، مثل باختين، بل يودى أيضاً إلى «فعل ما»، مثلما يقول اللسانى أوستن Austin فى حديثه عن الأقوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ما، مثل أفعال «أعد ب...»، أو «أقر ب...»، أو «أمر ب...» وغيرها. فهى أقوال تستدعى من المتلقى، أو تفرض عليه شروطاً، ما يجعل القول اللسانى فعلاً ما، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التى تستدعى علاقة ما. فطرح السؤال يتطلب من المتلقى جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما تسميه كريستينا بـ «اقتصاد الحوار». وبنية الاستعمال اللسانى هى التى توفر اقتصاد الحوار هذا، وتتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتى تجملها كريستينا فى جملة نموذجية هى التالية: «أفرض شروطاً وعالماً للخطاب»، و«الوظيفة التملكية»، والتى تمثل عليها بهذه الجملة: «أقر بما تقوله أو أرفضه، لكننى أملكه ويستحوذ على فى آن»^(٤٥). أى أن كريستينا، فى دراستها لنصوص النصف الثانى من القرن التاسع عشر الفرنسى (لوتريامون مالارميه...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «تملك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحويلها.

المسألة «حيارة»، إذن، على أن لها «آليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطيط» (أى الانطلاق من معنى ما، أو من عبارة، والنسج على منوالها، أو تفريعها أو تطويرها)، أو «التركيز» و «الاختصار» (أى الانطلاق من مواد ما والتخفيف من حمولاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التى تصيب عمليات التنصيص، أى «التنصص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو لعبارة دون تبديل، فى مسعى اقتباسى، تضمينى بين، وهو ما نتحقق منه فى عدد من أشعار أدونيس: يقول النفرى فى «موقف نور»:

أوقفني في نور وقال لي:

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر فانقبض
وانبسط وانتشر وخفى وظهر^(٤٦).

ويقول أدونيس في «تحولات العاشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واخفت

فانقبض وانبسط وظهر واخفى^(٤٧).

يورد أدونيس نص النفرى ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القائل من الله إلى أنا العاشق المتكلمة. نكتفى بهذه الإشارة، ذلك أن عدداً من الدارسين العرب توقف عند عمليات «التملك» التي تصيب كتابات المتصوفة في شعر أدونيس، والتي تبلغ في حساب أحد النقاد حدود «انتحالها»^(٤٨).

إلا أن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص، وتقوم على «اختطاف» الجمل وتخويرها، بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقضية لها. ففي شعر أنسى الحاج تتحقق من وجود مصدر لغوى، هو النسق الديني المسيحي، وهي لغة الثوراة والأنجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، ويمارس عليها الحاج فعلاً نقضياً، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة. وهي العمليات المعروفة خصوصاً عند الشاعر لوتريامون تحت اسم détournement وعند السورباليين لاحقاً: يستعير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تماماً عن أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريقة نقدية ولاهية: فالجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة»^(٤٩). كما يستعيد في صورة أخرى، هي التالية:

وتجىء العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرعشة^(٥٠).

ويحول قصة السيد المسيح وتلميذه بطرس (الذى ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلباً ساخرًا في هذه الجملة: «يسوع، ديكك لا يصيح»^(٥١)، وهو ما يصيب البعازر أيضاً. ولا يتورع في مواضع أخرى في شعره عن استعادة العبارة التي طالما ردها المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم...»، لأداء حالات غير دينية أبداً.

يبدل أنسى الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقلبها، وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: «احتجزها وارو لها» حينما يسوع قال: «أجل لا تسل كم أروّع كم أبدل! أحبوا بعضكم»، على كفك تحت إبطك تذكر، «بعضنا...»، أى أنا! الشاعر «يروع» العبارات، «ويبدلها»، وفي ذلك ما يجلب له «لذة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أى غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسى الحاج الشعرية.

٣ - ب : مقاصد التناص

لسنا في مجال دراسة الجانب «المقصدي» في إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب تتحقق فيه من أن النص يصدر عن «قائل»، ويتوجه إلى «قارئ»، على أن في محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» المعينة للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو متحققة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القارئ، أو «المتلقي»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل غيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، عدا أن عمليات التنصيص قد تؤدي، على ما نعرفه في تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقات وتدبيرات ومعان غير مطلوبة، بل أنتجت «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المنتجة لمعنى ما»، كما تحددها كريستيفا - praque signifiante). ولذلك سنتوقف في هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر - مسقطين جهة المتلقي في التلقى - أى ما يقصده، وفي صورة واعية، بل عمدية إذا

في أمريكا الشمالية والجنوبية وفي اليابان وغيرها أيضاً،
وتقليده أو التأثير به.

وهذه استهدافات يقصدها الشاعر، وتقع في باب
التشوف، وربما التماهي أحياناً، مع صنيع شعري - أو مع
ثقافة - معين على أنه الأكثر تجدداً وحدانية، ما يدعونا إلى
النظر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تناصية وحسب، وإنما
من وجهة أناسية أيضاً: تعويل النص الحديث على علاقة
«إطلاعية»، لا عيشية، في تجديد الأشكال والمعاني، ما يمكن
نسبته إلى ثقافة «استعمالية» - حتى لا نقول: استهلاكية -
لا إنتاجية، وهو يشير في ذلك، لا إلى هشاشة التأصل
الحداثي في النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية
موقع الثقافة عموماً في تبادلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو ننظر، على سبيل المثال، إلى ما قام به
شاعر، مثل لوتريامون، في باب التنصيص، في تحويل المقاصد
الطوعية عن مدلولاتها واستعمالاتها التي عاد إليها، لبان لنا،
أن التجديد يقوم على تعالق مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة
الكتابة، ولكن على أساس أن النص «ممارسة منتجة لمعنى ما»
- دون أن يعنى المعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة - فلا تكتفى
بنقله، أو بتضمينه، أو بمحاكاته، أو باستيحائه، وإنما تعمل
على قلبه، وعلى جعله محل نزاع في خطاب المتكلم نفسه.
وهو ما أبانته كريستيفا في كتابها المذكور أعلاه، إذ أشارت
إلى أن «التملك يتحقق دوماً [عند لوتريامون] من باب
النفي»، على أنه نفي لسانى وغير لسانى كذلك، أى ينفي
الشاعر المواد التي يعود إليها في مبنائها اللفظي فلا يوردها
كما كانت، وفي مبنائها غير اللسانى، أى حمولاتها
الاعتقادية وغيرها التي تصلها بـ «الظروف الحوارية». تفيض
كريستيفا في شرح الأحوال المختلفة للنفي هذا، إلا أن ما
يعنينا من هذه الأحوال كلها، هو تحققنا من كونها عمليات
«إنتاجية»، وتصدر بالتالى عن «أنا» - أو «ذات» - مندرجة
في صورة عيشية وفكرية في آن في ما تكابده وتعانى منه
وتسعى إلى التعبير عنه. وتتحقق في الأحوال التناصية هذه
عمليات «انزلاق» - حسبما تسميها الناقدة - تشير إلى
«التخلي عن موقع التحكم بالنص بوصفه فعلاً
تخاطبياً»^(٥٤)، ما يعنى أن النص لا يشتمل على خطبة

جاز القول، وهو ما يتمثل في العلاقات التي ينشئها الشاعر
مع المصادر «الطوعية»، كما أسميناها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين
يقتدى أو يتمثل أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد بعينها من
تجربة هذا الشاعر - أو عدة شعراء في آن - أو ذلك. ولا
يكفى، في هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقي» من
هذه المسألة: هل «سرق» الشاعر أم «انتحل» أم تأثر في صورة
غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادره عمدًا أم سهواً؟ وهل
كان «أميناً» أم «محرراً» في عمليات أخذه؟

علينا أن نتنقل، على ما أعتمد، من هذا المنظور^(٥٣)
الأخلاقي الذي يعود في أصوله العربية، على الأقل، إلى
منطق «التفاضل» - أو «الموازنة» - بين الشعراء، الذى يشير،
في واقع التبادلات التي تتحدد النص في الظروف الحوارية
المحيطة به، إلى دورة التنافس التي حصرت نطاقها في الأبيات
المفردة. وعلينا كذلك أن ننقد الأصول الأخرى لهذا المنظور،
وتعود إلى التركة الرومانتيكية التي نظرت إلى النص على أنه
ابتداء وخلق لا يشوبهما أى «تلوث». ذلك أن المنظور
التنصيصى بات يربنا النص في كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو
أنه داخل حكماً في علاقات - مع نصوص أخرى - تنتج
وتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو
حصيلة غيره وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه،
أن ننظر إلى المقاصد المطلوبة في الشعر العربى الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربى دخل، ابتداءً من «عصر
النهضة»، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة في المصادر الطوعية
المحسوبة في التنصيص، وهى المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول
إن الشعراء جعلوا، منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر
من مواد يأخذون منها ويحولون إليها: جعلوها مثلاً للشعر
ومآلاً له. وهو ما نتحقق منه في مساعى نقولاً فياض وشبلى
الملاط في كتابة القصيدة القصصية، وفي مسعى نجيب
الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلى، موضوعاً و مترجماً إلى
العربية، وفي مساعى العديدين غيرهم ممن لم يتوقفوا حتى
أيامنا هذه عن تتبع الصنيع الشعري الجديد - وربما القديم،
ولكن غير المعروف في العربية - لا فى أوروبا وحدها وإنما

لنا مفيداً الجروح بهذا المفهوم، أى التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بدا ذلك فى دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن اللغة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة - إذا ما تطلب الأمر فى النصوص نفسها - فى النص الواحد أحياناً. والجروح به أيضاً إلى مساع لا تطاول النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أى كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها. نشدد على ضرورة «توسعة» حملات وتعيينات هذا المصطلح، لأننا نرى فى الكتابة الحديثة حقلاً خصباً نتحقق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» - حسب تعبير كريستيفا - فى عدد كبير منها. وهذا ما نتحقق منه فى صورة مزيدة فى عالم بات شديد التفاعل ... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتباعدة، حتى إننا نستطيع القول إننا نتنقل من المجال الكتابي «المنفلق» إلى المجال الكتابي «المتفاعل».

وحاجتنا العربية واسعة فى هذا المجال؛ لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب فى تناول أصناف الكتابة العربية، لا القديمة وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» فى المقام الأول، أى عهد الدخول فى علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة فى آن. وهذا ما يدعونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استعمالاً جديداً للسبيل «التناصى»، وفى مجال الأنثروبولوجيا الثقافية تحديداً، أى سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية، والثقافات عموماً، والأنماط السلوكية، والقيم والتصورات، فى علاقات «تناصية»، هى الأخرى، بعضها طبيعى أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «قهرى»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النهضوية»، التى أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، فى كييفات مختلفة من «التيبة»، لمصادر ومنتجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمسرح والجريدة حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة النثر، إلا بوصفها علاقات «تناص» مميزة؟!

والتوسعة التى تطاول هذا المفهوم لا تقصره - وحسب - على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكنا أيضاً من فهم الفوازع والمسالك التى تطلب «التناص»، على أنها

مركزة، بل على تعبير مأزوم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال فى حدثتنا الشعرية التى تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإيديولوجى وتركبة «الفحولة».

٤ - التناص ذو الأساس الأناسى

أبتاً أعلاه أن كل نص، لاسيما العربى الحديث منه، واقع فى علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالى، أن تخص التناص بجانب مناسب له فى كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظريتي «المقارنة» و «المقابلة» التقليديتين، وإلى السعى إلى قراءة، «تناصية»، هى أكثر واقعية فى تعرفها أحوال التنصيص التى تسم فى صور متزايدة النص الحديث، العربى وغيره. إلا أن هذا السعى لا يجنب القراءة اللسانية نفسها النقد، أو مراجعة حدود عملها، ذلك أن التناص لا يحصر القراءة اللسانية فى حدود النص، «فى ذاته»، كما قلنا، أو فى عناصره المحدودة والمحسوبة فى بنية مغلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبى، ومنه على تاريخ التبادلات فى مجتمع ما، أى على «ظروفه الحوارية»، أى النص فى منظور أناسى (أنثروبولوجى).

إلا أننا ننتبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا فى التحليل اللسانى للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المحضة، وما يقوله بنيس عن «موسوعية» العناصر النصية فى الشعر العربى الحديث يصح فى غير باب كتابى عربى، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد تنبها أعلاه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض الدارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إدراكى»، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة فى المجتمع، ما يعنى أن النص متعلق مع غيره، وينسج تعييناته فى سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مزامنة له، ومنها مع «مناخات» وجدالات وإلحاحات واقعة فى تبادلات المجتمع.

التناص واقع فى غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعى طوقاً فى المعالجة تتعدى النص الشعرى. هكذا بدا

كله في معنى واحد وتعسفى بالتالي لحركته وأحواله، أى المعنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح في شوقى لا يصح في أدونيس، أى أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تناسية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح في استيراد «التومويل» - كما جرت تسمية «السيارة» للمرة الأولى في العربية - لا يصح في تعلم عادات الذهاب إلى الأمكنة الثقافية «العامة» - المسرح، المكتبة العامة - على أنها علاقات «تمدن»، منذ «عصر النهضة»، ولا في «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها في الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنتسب إلى أطوار في الثقافة، بوصفها عهداً لتعرف الغير، للأخذ منه، ولاعتماد «تبيين» ما يقترحه في مثاله الثقافي والتعديني والتحديثي، سواء في المنتجات أو في العادات والسلوكيات أو في القيم والتمثلات والتصورات.

هذا يدعونا، إذن، إلى دراسة ميادين «التنصير» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعونا إلى التنبيه إلى أن التنصير يمر في أحوار، هو الآخر: فما كان جلياً في علاقات التنصير، أى في علاقات التأثير النافذة، يصبح، لاسيما في أيامنا هذه، أشد خفاءً وتعقيداً ومعاناة بالتالي، خاصة أن الكاتب الحديث يعدد، في أعمال بعضهم، مصادر التنصير في العمل الواحد، من جهة، عدا أنه يتخفف من سبيل المحاكاة أو يحسن، في حال لجوئه إليها، إلى عمليات «تملك» حاذقة.

نوازع تشوفية، طالبة الثقافة - والقيمة - في نص واقع خارج لفتها وثقافتها: التنصير، إذن، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها، من جهة، في إطار العملية «النهضوية» المستمرة، على أنها فعل «مناقفة» متماد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص - على أنواعها - انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و«تبيين». ومعها نشير الأسئلة التالية: هل معنى هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحدائق»، في نهاية المطاف، لا على أنه فعل تأثر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل في العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أى هذا الاتصال في صيغته التشوفية في هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تناسية»، كان للثقافة الأوروبية - مع الأمريكية حالياً - أن تؤدى الدور الأول والأصل والمستكر، أى دور «الفاعل النصي» في النص المحلي؟ وهل يعنى هذا أن مؤدى هذا السبيل التنصيرى يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والنصية، التي تأسست في عهد المناقفة ووفق شروطها، على أنها أدت إلى تغيير وضعية النص العربي في علاقته الواجبة اللازمة بتنصيره الداخلي، وجعلته ينتظم بالتالي وفق مقتضيات علاقة «غيرية» باتت فيها للعناصر «الاختيارية» و«الاستثنائية» - أى «الخارجية»، باختصار وتسرع - أن تؤدى دور المثال وتحدد مقاييس الاحتكام وتعين المآل؟

نعلق الإجابة في هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتفين بالقول إن هناك مساراً للمناقفة، لا يمكننا أن نجمله

الهوامش:

٦ - Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris: Seuil, 1972.

٧ - op. cit., p. 446.

٨ - Dictionnaire de linguistique : Paris: Larousse, 1973.

٩ - Julia Kristeva : La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.

١ - علنا إلى الطبعة الثانية التي صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في بيروت في العام ١٩٩٦، وإليها تحيل الصفحات اللاحقة.

٢ - م.ن. ص ٧.

٣ - م.ن. ص ١٠.

٤ - م.ن. ص ١٢.

٥ - Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage, Paris: Seuil, 1995.

- ٢٠ - محمد بنيس الشعر العربي الحديث... ٣... ١٨١.
- ٢١ - م. ن. ص ١٨٨.
- ٢٢ - محمد مفتاح: م. ن. ص ١٣١.
- ٢٣ - Kamal Khair Beik : Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine, Publications orientalistes de France, 1978, pp 138 - 141.
- هنا ما سعى إلى تبينه، ضمن معنى آخر، الشاعر سامي مهدي، إذ عرض تريفات نقدية لعدد من السرياليين الفرنسيين، وأخرى لأدونيس، في المسائل التالية: الرفض، الهمد، البحث عن واقع أسعى (فوق الواقع)، رفض العقلانية والمنطقية، اللحظة السريالية، الشعر والسحر، الشعر والجنون، الشعر والاكتشاف، الشعر واستقصاء المجهول، رؤية جديدة للأشياء، الصبح الجديدة، براءة الكلمة، الشعر والتنين، وخلص منها إلى القول: «في ضوء ما تقدم من نصوص يتضح لنا أن أدونيس كان عيالا في مفاهيمه على التراث السريالي... وما تجده في نظريات أدونيس من المفاهيم السريالية يمكن أن نثرله على مطابقات في شعره. وقد لا يتسع المجال هنا لاستقصاء هذه المطابقات، ولكن العارفين بشعر أدونيس لا يفوتهم أن يلاحظوا أن الرضى، والتمرد، والهمد والانقطاع، والتجاوز، والمعارضة، والرهبة، الحلم، والنسوة، والجنون، والمجهول، والمطلق، والبحث، والكشف، والمفتح، والتحول، والإشراق، وغير ذلك من مفردات القاموس السريالي، هي، في الوقت ذاته، محور قاموس الشعرى: سامي مهدي: ألق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة (شعر) يمد ومشروعاً ونموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٧٠ - ١٧١.
- ٢٤ - وقد هذا السعى هو الباحث الروسي ميخائيل باختين الذي نظر إلى النص الأدبي وفق (المبدأ الحوارى) الذي يؤسسه، على أساس أن النص معنى حوارى مع ما يحيط به.
- ٢٥ - François Rastier : op. cit., p. 16.
- ٢٦ - François Rastier : op. cit., p. 30.
- ٢٧ - François Rastier : op. cit., p. 31.
- ٢٨ - François Rastier : op. cit., p. 31.
- ٢٩ - مالك المطلى في كتاب: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحور الرابع في جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعرى التاسع: اتجاهات نقد الشعر العربى المعاصر، إعداد: عائد خصبك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٩٧ - ٣٤١، والشاهد ص ٣٢٥.
- ٣٠ - وهى موبه ومنجحة فى كتاب أ. ج. جريمانس
- A. J. Greimas : Essais de sémiotique poétique-col., Paris: Larousse, 1972, p. 11-12.
- واعتمدناها فى كتابنا الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- وقدنا، بعد كتابة هذه الدراسة، على فصل لافى لحمد مندور، فى كتابه النقد المجهجى عند العرب (مكتبة نهضة مصر، الفجالة - مصر، د. ت. ١)، يدرس فيه «السراقات» (ص ٣٥٢ - ٣٦٩)، ويخلص فيه، بعد عرض آراء القدماء فى
- ١٠ - الذى يورد آراءه الباحث الفرنسى فرانسوا راستييه، فى كتابه: François Rastier : Sens et textualité, Paris: Hachette, 1989.
- ١١ - op. cit., p. 29.
- ١٢ - Gérard Genette : Palimpsestes, Paris: Seuil, 1982.
- ١٣ - François Rastier : op. cit., p. 29.
- ١٤ - M. Arrivé : Langages, 31, p. 61.
- ١٥ - الأمدى: الموازنة، تحقيق: محمد محى الدين عبدالحمد، دار الباز للطباعة والنشر، د. ت. ص ١٠ - ١٢.
- ١٦ - ونرى عينات كثيرة منها فى كتاب العملة لابن رشيق (العملة فى محاسن الشعر وأدابه ونقله، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محى الدين عبدالحمد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢)، ويقول فى «باب السراقات وما شاكلها»: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل» (ص ٢/ ٢٨٠)، ناقلاً عن غيره بعض أصنافها وتريفاتها، مثل: السرق والغصب والإغارة والاختلاس والاصطراف والاختلاب والاستلحاق والانتحال والاسترداف والاعتدال والنسخ والنظر والملاحظة والمواردة وغيرها الكثير (ص ٢/ ٢٨٠ - ٢٩٤).
- ١٧ - إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ١٦٢.
- ١٨ - يمكننا أن نسرد عدداً من الكتب والدراسات العربية، التى صدرت منذ ذلك الوقت، والتى تخصصت بدراسة أوجه المقارنة بين نصوص عربية ونصوص أوربية: محمد شامى فى أثر البيوت فى شعر السحاب وعبدالصبور، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١)، ومحمد عبدالحى فى: الأسطورة الإغريقية فى الشعر العربى المعاصر (القاهرة، ١٩٧٨)، وفى أنشودة المطر: البيوت وشبلى والتراث العربى. (مجلة المعرفة، أكتوبر، ١٩٧٨)، وسعيد علوش فى الترجمات العربية بين الثقافة والمقارنة (مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٥ و ٦، سنة رابعة، بغداد، ١٩٨٤)، وأحمد عبدالعزيز: أثر لوركا فى الأدب العربى المعاصر، وعبدالحمد إبراهيم: جريمة قتل... بين البيوت وعبدالصبور فى مجلة لوصول، عدد ٢، وغيرها.
- كما يمكننا ذكر محاور خاصة بالنقد المقارن فى عدد من المجلات العربية: مجلة عالم الفكر، أكتوبر - نوفمبر، الكويت، ١٩٨٠، مجلة لوصول المصرية، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل - مايو يونيو، ١٩٨٣، والجزء الثانى، العدد الرابع، يوليو - أغسطس - سبتمبر، ١٩٨٣، ومجلة الموقف الأدبى، السورية، العدد ١٨٦، تشرين الأول ١٩٨٦ وغيرها. كما نذكر أيضاً أعمال المطلى الدولى حول الأدب المقارن عند العرب، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، جوان (حزيران)، ١٩٨٥، وغيرها.
- ١٩ - محمد بنيس فى كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقارنة تكوينية، دار المودة، بيروت، ١٩٧٩، والشعر العربى الحديث، بنياته وأبدالها - ٣: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ومحمد مفتاح فى كتابه تحليل الخطاب الشعرى: استراتيجيات التناص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٣٥ - غير شاعر عاد إلى متن الأساطير القديمة في مسمى محاكياتي أكيد: عباس محمود العقاد اعترف أن قصيدته «فينوس على جنة أدونيس» لم تكن سوى ترجمة حرة لعمل شكسبير (ديوان العقاد، أسوان، ١٩٦٧، ص ٢٥)، وهذا ما فعله المازني في قصيدته (الراعي المعبود) (ديوان المازني، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩١٧، ص ١٦٦)، أما إلياس أبو شبيكة فعاد إلى القصص الدني (شمشون ودليلة، لوط وناته... وغيرهم.

وهذا ما قام به أيضاً الشعراء المحدثون، أو «التموزيون» كما أطلقها جبرا لإبراهيم جبرا عليهم، في مسمى محاكياتي مختلف، إذ أخذوا بصنع إيوت الشعرى القائم على الجمع بين الماضي، ومنه الأسطورة مخليداً، وبين الحاضر. وهو ما يؤكد عدد من الكتب التي تولد للشعر العربي الحديث، مثل كتاب كمال خير بك المذكور، أو كتاب أسعد زروق الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر (الصادر، بداية، في دراسة، في مجلة آفاق، صيف ١٩٥٩) الذي يؤكد فيه: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال الإيوت وبتوا أسلوبه وتكتيكه وبعض رموزه. وقد يكون بينهم من تبنى شيئاً من مضمونه ومواقفه ومعتقداته» (الطبعة الثانية، دار الحمراء، بيروت، ص ١٦٦).

إلا أننا توصلنا في دراسة لنا، بعنوان «نواشج الإيديولوجية والحدائق: أنطون سعادة وأدونيس»، إلى الؤوت على أسباب أخرى أدت إلى تناول الأسطورة في الشعر المعاصر، منذ ثلاثينيات هذا القرن، وهي دعوة المفكر أنطون سعادة، «زعيم» الحزب السوري القومي الاجتماعي، أعضاء الحزب وغيرهم، إلى «بعث الروح في الأساطير السورية القديمة»، وحسب عبارته، وهو ما فعله شعراء في هذا الحزب آنذاك، مثل سعيد عقل («بنت بفتاح»)، وهوسف الغال («هبروديا») وأدونيس (الملاحم الشعرية: «معزوفة الدم» و«هانيبال» ودليلة، والمسرحيات الشعرية: «ديلون» و«جلجاش»...) وغيرهم.

٣٦ - Susanne Bernard : Le poème en prose, de Baudelaire jus- qu'à nos jours, Paris: Librairie Nizet, 1959.

راجع: أدونيس: «في قصيدة الشرا»، مجلة شعر، العدد الرابع عشر، ١٩٦٠، ص ٧٥ - ٨٣، ومقدمة ديوان لن أنسى الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، في السنة نفسها.

٣٧ - خليل مطران: المجلة المصرية، عدد ١٥ أغسطس (آب)، سنة ١٩٠١.

٣٨ - أحمد زكي أبو شادي: مجلة أبوللو، المجلد الأول، يونيو، (حزيران)، ١٩٣٣، ورد في كتب عبدالمعز الدسوقي: جماعة أبوللو، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.

٣٩ - إبراهيم ناجي مقدمة أطراف الربيع، مجموعة أبي شادي الشعرية، ١٩٣٣، ورد في المرجع أعلاه، ص ٣١٥ - ٣١٧.

٤٠ - مجلة شعر، العدد ٥، بيروت، ص ١٤٦ - ١٥٠.

٤١ - محمد الماغوط: مجلة مؤلف، العدد ٢، ١٩٦٩، بيروت، ص ٧٣.

٤٢ - يمكن العودة إلى غير كتاب في العربية درس تأثرات الشعر العربي الحديث بالسبائية، مثل كتاب أندرو مرسون لكميل قصير داغر (دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩)، الذي تضمن ملحفاً خاصاً بعنوان «هبرتون عربياً؟ أو السبائية في بلادنا» ص ١٠٩ - ١٦٩، ويتوقف فيه عند أربعة شعراء: أدونيس وأنسى الحاج وشوقي أبو شقرا وعبدالقادر الجناني بالإضافة إلى علاقات مجلة شعر عموماً بالنزعة السبائية.

المسألة، إلى ضرورة التمييز بين أصنافها: لاستنحاء، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة مما قرأه، واستعارة الهيكل، وهي أن يأخذ لشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن مواد سابقة، ويبتدع الحياة في هذا الهيكل، و«التأثر»، وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بتدفع غيره في الفن أو الأسلوب تملسناً أو دون وعي، و«السرقات»، وهي «لا تعق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها»، ولا يلبث أن يضيف: «وهذا (أي السرقات) قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة» (ص ٣٥٤).

٣١ - استمعنا من المستنير، والمواد هذه، الشأن الصوتي - الإيقاعي الصرف، بعد أن تحققنا من كون المستوى هذا ما حظي في عمليات التفاعل الثقافي ضمن مجال الشعر العربي الحديث بأعمال تأثر بينة، فيما حلا قصيدة لشر طبعاً التي تتناولها في مسألة الجنس الأدبي أدناه. وكان بإمكاننا، بالمقابل، منح الشأن الخلي لظهور القصيدة العربية الحديثة فوق الورق الطباع عبارة دراسية ماء، مد أن لاحظنا، في دراسة لنا، ثم في فصل من أحد كتبنا، تأثر الشعراء العرب المعديين بتجارب أوروبية وأمريكية، مثل تجارب أبولينيرو أو «الشعر العصري» وغيرها راجع دراستنا: الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة، مجلة دراسات عربية، العدد ٩، ١٩٧٨، بيروت، ص ٩٩ - ١١١، وكتابنا المذكور أعلاه، ص ١٣ - ٣٧.

٣٢ - درس المستشرق الألماني شيفان فيله هذه القصيدة اللافة في شعر الساب، بل في الشعر العربي الحديث، ملاحظاً أننا لا نفع، فيما حلا هذه القصيدة، على أية آثار تذكر للثقافة الصينية في الشعر العربي الحديث. «بابل هي شفهائ» ما هو صيني لدى بدر شاكر السياب، مجلة عبون، ١٩٩٥، السنة الأولى، العدد ١، تصدر عن منشورات الجمل في ألمانيا، ص ٩ - ٢٠.

Gérard Genette, Introduction à l'architexte, Paris: Seuil, 1979.

ويخلص جينيت في الصفحة ٦٦ من هذا الكتاب، بعد نقيب تايهي ونقدى عن المسألة هذه، إلى القول: «إن القصة الرومانسية واللاحقة عليها ما عادت تعتبر الغنائي والملمعي والرمزي مثل مقامات للغزل وحسب، وإنما مثل أجناس أدبية فعلية، لها في تعريفاتها عناصر مضمونية أي تحمل من كل جنس أدبي خاصاً بمضمون ماء، وإن كانت ضبابية».

٣٤ - هناك محاولات محدودة وجزئية وغير معلقة بفكر كاف في معالجة هذه المسألة، منها ما يجعل البحور البسيطة، على سبيل المثال، ساسة على غيرها من البحور المستترجة، ومنها ما يجعل عدداً من البحور، مثل لرحز والهزج سابقة، هي الأخرى، لغيرها، على أنها مرتبطة بالفاء، العفوس أو بالحداء، ومنها ما ينسب أنواعاً شعرية، مثل الطرديات والخمرات إلى المعص لعاسي، تخليداً، إلى غير ذلك من التحقيقات غير الكافية بعد في هذا النطاق.

يقترح نجيب محمد البهيتي، على سبيل المثال، دراسة أشكال الشعر العربي الأولى انطلاقاً من التشابه الحاصل بين القصيدة المروية على وزن الرجز، وهي عنده مثابة «الشعر المسجوع»، وبين سجع الكهان المعروف في النجالية: الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة أولى، ١٩٨٧، ص ٤٣٦. ويتوصل الباحث عادل سليحان حمال مؤخراً في دراسة موفقة، إلى تعيين، بل إلى ترجيحات ما في «عصر» الشعر الجاهلي، إذ تضيف دراسته، حسب قوله «أكثر من قرن من الزمان إلى عصر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي»، «عصر الشعر الجاهلي عود على بدء»، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٣٠٦.

٤٧ - أدونيس: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المجلد الأول، دار العودة، طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧.

٤٨ - غير كاتب، مثل عادل عدالله، وإسماعيل الدندى، والمنصف الوهابي وغيرهم تزيق أمام أحوال التناسل شعر أدونيس وكتابات، وأصغر الكاتب كاظم جهاد كتاباً في هذه القضية، اشجع فيه العديد من المواد، وتعود إلى كتاب قدام، مثل انغري والبساطي والأصمعي والمسمودي والمعري وابن الأثير وغيرهم، أو إلى شعراء أجناب، مثل رذيلير، وأوكثافيو باث وسان - جون بيرس وغيرهم، ورأى فيه أن ما قام به أدونيس انتحال ليس إلا، يميزاً، بين «السرقة»، وهي عنده، نقلاً عن أحد القدماء، «نقل معناه دون لفظه»، وبين «الانتحال»، وهو عنده «نقل معنى الآخر ولفظه كيهما معاً»: أدونيس منتحلاً، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٦.

٤٩ - أنسى الحاج: لن، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ٤٤.

٥٠ - أنسى الحاج: ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ - أنسى الحاج: لن، ص ٥١.

٥٢ - أنسى الحاج: م. ن، ص ٧٨.

٥٣ - رغم أن ما يفعله بعض الأدباء العرب لا يخلو كونه، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو محور لمقالات ودراسات أحياناً أو قصائد أجنبية أو عربية أحياناً أخرى، دون أن ينصرفوا إلى التناسل في لعبة بنية، بل «يسترون» عليها، ولا يلبثون أن يصححوا ما سبق لهم أن أخفوه، بحجج وأمية، مثل سقوط المزدوجين أو الهلالين!

Julia Kristeva : op cit., p. 343.

- ٥٤ -

كما درس الشاعر عصام محفوظ هذه التأثيرات في كتابه: السورالية وتفاعلاتها العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، وتوقف فيه عند غير تجربة عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق، ولحظ فيه أن التأثيرات قد لا تتحقق مباشرة، وعبر النصوص الأصلية، بل عبر نصوص رديفة أو مترجمة مثل تعرف شعراء المجلة العراقية الشهر ٦٩، على سبيل المثال، على «البيانات» السورالية في نصوص جزئية عنها وبالإنجليزية، لا بالفرنسية، ص ١٠١.

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب سامي مهدي: الحق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة «شعر» يمة ومشروعاً ونموذجاً، سبق ذكره، الذي درس فيه تأثيرات مجلة «شعر» بالحداثة عموماً، وبالواقف السورالية خصوصاً.

٤٣ - يمكن العودة إلى دراسة فخرى صالح: «هانس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل»، في كتاب المأثورات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ١٤٣ - ١٦٠، وكنا قد تطرقنا في دراسة نقدية لنا، بعنوان «قصيدة الشباب: أسئلة الحداثة وتحدياتها»، (الحلقة النقدية في مهرجان المهرج الشعري، بغداد، ١٩٨٧)، لهذه المسألة التناسلية وغيرها.

٤٤ - Roland Barthes : Mythologies, Paris: Seuil, 1957, p. 204.

٤٥ - Julia Kristeva : op. cit., p. 338.

٤٦ - النفسى: المؤلف، موقف نور، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤، ص ٧٢.



قصيدة النثر العربية؛ الإطار النظري والنماذج الجديدة

فخري صالح*

الذائقة الشعرية العربية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر، مستندة في فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزني تستطيع الأذن تعرفه والتمتع بترديد صدها في الشعر. وإذا كنا نعثر على كثير من قصائد التفعيلة في مناهج تدريس الأدب في المدارس الثانوية، وكذلك في مناهج تدريس الأدب في الجامعات العربية، فإن قصيدة النثر لم تستطع - حسب علمي - أن تخترق قلعة التعليم الثانوي، وربما قلعة التعليم الجامعي في الكثير من الجامعات العربية. ويشير هذا الغياب إلى عدم تحصيل اعتراف الذائقة السائدة وتواصل الشكوك حول إمكان انتساب قصيدة النثر إلى عالم الإبداع الشعري.

إن تخلص قصيدة النثر من شرط الوزن والموسيقى يقف حائلا دون استقبال الذائقة السائدة لهذا الشكل الشعري وتقبله بوصفه واحدا من الروافد الجديدة في نهر الشعر العربي. ومع ذلك، فقد استطاعت قصيدة النثر، بما أنجزه

تنتسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية إلى أفق الاحتكاك بالآخر، إلى المشاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث وضغط عمود الشعر العربي. وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلث قرن على ظهور التجارب الشعرية الأولى لقصيدة النثر العربية على صفحات مجلة «شعر»، فإن التأصيل النظري لهذا الشكل الشعري لا يزال ضعيفا بسبب عدم حسم الجدل حول شعرية قصيدة النثر وإمكان عدها شكلا من أشكال الكتابة الشعرية العربية، مثلها مثل قصيدة التفعيلة التي استطاعت انتزاع اعتراف الذائقة الشعرية بعد أن حققت اعترافا نقديا بها. والحقيقة أن قصيدة النثر قد استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدي بها. لكنها لم تستطع اختراق حصن

* كاتب وناقد، الأردن.

فى مشروع الناقدة الفرنسية هو أن ظروف الرضى التى مرت بها قصيدة النثر الأوروبية تتكرر فى العربية، استنادا إلى مبدأ الضرورة الوزنية فى الشعر. وهى تعلن فى العبارة التى اقتبسناها أعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى وإهمال العناصر الأخرى التى تحقق الشعرية، من إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للكلام والصور الشعرية، لصالح النظم الشعرى. إن ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التى تميزها الأذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية، أخذ الشعراء فى أوروبا وأمريكا يعيدون النظر فى مبدأ الشعرية نفسه. وأصبح الشاعر «يرفض وسائل الرقى الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب «مفاتيح» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التى تترجمها» (ص: ٦٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات أخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر «من تمرد على قوانين علم العروض - وأحيانا على القواعد المعتادة للغة». (ص: ٢٠)

نتوصل مع سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر الأوروبية قد أحدثت انشقاقا فى مفهوم الشعرية. لقد تمردت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا أخرى لتحقيق الشعرية. وتمثل هذه الشروط الجديدة - التى أراد الشاعر التعويض بها عن شرطى الوزن والقافية - فى الوحدة والمجانبة والإيجاز (ص: ٢٣ - ٢٤). وفى موضوع آخر، تحمل برنار هذه الشروط واصفة لها هذه المرة بأنها «كلية التأثير والمجانبة والكشافة». (ص: ١٥١) وتعنى برنار بالوحدة «الوحدة العضوية»؛ فمهما كانت. «القصيدة معقدة وحررة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالمًا مغلقًا، خشية أن تفقد صفتها من حيث هى قصيدة»، أما بالمجانبة فتعنى أنه «ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها»، وإذا استخدمت القصيدة «عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» فى مجموع ولأغراض شعرية بحت». إن فكرة «اللازمية» وعدم تطور القصيدة إلى هدف بعينه وعدم عرضها سلسلة أفعال أو أفكار، هى المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر سوزان برنار. ويضاف إلى هذه الشروط شرط أساسى هو «الإيجاز»، فقصيد النثر،

جيل الخمسينيات^(١) فى الشعر العربى وما أنجزه شعراء جدد ظهوروا فى السبعينيات والثمانينيات، أن تكون لنفسها مجموعات قرائية تذوقها بصفتها شعرا مثلها مثل قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. ولكن هذا الإنجاز الذى استطاعت قصيدة النثر تحقيقه خلال العقدين الأخيرين لا يعنى أن الجدل قد حسم على الصعيد النقدي لصالح التحاقها بكتاب الشعر العربى، ولا يعنى أن الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا، وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعرى فى مناهج دراسة الأدب فى الجامعة والمدارس الثانوية.

ولعلنا لهذا السبب نجد أنفسنا مدفوعين إلى تأكيد مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال إلقاء الضوء على النماذج المشرقة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، والتأثير على رأى العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية حول أن هذا اللون من الكتابة لا ينتمى إلى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فنى أساسا. إن منجز قصيدة النثر بحاجة إلى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

١-

لكن قبل الخوض فى القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر، أريد أن أجمل بعض النقاش الذى دار حول قصيدة النثر، منطلقا من أطروحة سوزان برنار فى كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، الصادر عام ١٩٥٩، الذى أثرت الأفكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية. ترى سوزان برنار أن:

الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعنى، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور إنما هى مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا^(٢).

وتركز مشروع برنار فى استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهمنى

الصياغة في مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر، وكذلك في مقدمة أنسى الحاج، أو بياته النظرى لمجموعته الشعرية (لن) التى مثلت، حسب أدونيس، وقوفاً مع اللحظة الحرجة والحاسمة^(٣).

يتساءل أنسى الحاج فى مقدمة (لن) عن المفارقة التى تولدها تسمية قصيدة النثر بافتراض أن الشعر والنثر نقيضان قائلاً:

هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ (...)
طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمنى، وطبيعة القصيدة شئ ضد.
القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد فى جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شئ يخاطب، وكل سلاح خطائى قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعى - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة فى الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والإخبار والحجة والبرهان، ليسبق^(٤).

بهذا التصور الرؤيوى لـ «قصيدة النثر» يحدد أنسى الحاج الأساس الذى يميز قصيدة النثر عن النثر المكتوب لغايات الإقناع والبرهان والإخبار، عاملاً على تقديم تمييز يصلح للتفريق بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية بعامه، دون أن يشير إلى الأساس اللغوى للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل فى موضع آخر من مقدمته:

هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف. ولكن، كما تقول سوزان برنار «شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل» فى مجموع ولغايات شعرية ليس إلا»، وهذا يعنى أن السرد والوصف يفقدان فى قصيدة النثر غايتيهما الزمنية. (ص: ١٥).

حسب الناقدة الفرنسية «يجب أن تتلافى الاستطراد فى الوعظ الخلقي (...)» كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية». ويمكن رد فكرة «كلية التأثير»، التى تضيفها برنار فى موضع آخر من كتابها، إلى إدجار آلن بو الذى طالب فى كلامه عن الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلاً إنه «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد فى المصطلحات». أما الكثافة، التى طالبت بها برنار شاعر قصيدة النثر، فإنها تعنى الإيجاز والقدرة على الإشعاع ولانهاية الإيحاءات (ص: ١٥١).

لكن هذه الشروط التى توردها برنار معياراً لقصائد النثر تظل شروطاً غامضة شديدة النسبية لا تمتلك صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التى تربط مفهوم الشعر بالوزن والإيقاع الموسيقى. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى أن تشارك قصيدة النثر فى شروط الوحدة العضوية والإيجاز واللازمية (القصة القصيرة التى تقترب فى بعض نماذجها من الشعر). ولعل نسبة الشروط التى وضعتها برنار هى التى تدفعها إلى الحديث عن الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصل قصيدة النثر مما يفسر «تعدد أشكالها» ويفسر «الصعوبة التى يواجهها المرء فى تحديد هويتها ومعالمها» (ص: ١٧). ثمة قوتان متعاكستان تشدان قصيدة النثر: «ميل إلى الانتظام، إلى الكمال الشكلى، وميل إلى الحرية والتشوش الفوضوى أيضاً» (ص: ٧٩). وتوضيحاً للفكرة الجوهرية الأخيرة تقول برنار إن:

الشروط العضوية لقصيدة النثر مضاعفة: فهى الشكل الشعرى لفوضوية محررة فى صراع مع القيود الشكلية - وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فى يسمح لها أن تتحد شكلاً وتصبح كائناً موضوعاً فيها (٢٧٩).

تمدنا سوزان برنار من ثم بالمهاد النظرى الذى استندت إليه قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية، وهى أيضاً تمدنا بالفكر النظرى الذى ارتكز إليه شاعر قصيدة النثر العربية فى نهاية الخمسينيات والستينيات. ونحن نعرض فى تفصيلات أدونيس وأنسى الحاج فى مجلة «شعر» على أفكار سوزان برنار معادة

ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة (ص: ١١٢ — ١١٣).

لكن أدونيس، رغم الأساس الاستعمالي للغة الذي يستند إليه التمييز بين الشعر والنثر، يعود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤية حول قصيدة النثر، فهو يقول إن:

في قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة (ص: ١١٦).

ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوي لمفهوم الشعر، يستند إلى الدلالة والصورة وتقديم تأويلات رؤية الطابع، إلى الصراع الذي خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجابهة المعقدة التي دخلها هذا الشكل الشعري الجديد.

إن تردد المنظرين لقصيدة النثر في نسبتها إلى الجذر الأوروبي - الأمريكي وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع في الكتابة العربية، قد جعل أدونيس يقر بالجذر الأوروبي - الأمريكي ويشير في الوقت نفسه إلى التراث الصوفي العربي بوصفه منبعاً للاستلهام تستطيع قصيدة النثر العربية أن تجد فيه سنداً ومجالاً للتعرف والاقتداء والاعتراف من هذه التجربة شديدة الغنى. ومن هنا، يقر أدونيس أن قصيدة النثر هي «نتيجة لتطور تعبيرى في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية»^(٦). لكن ذلك لا يعني أن هذه القصيدة بلا جذر عربي، ففي التراث الصوفي يجد الشاعر العربي «أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهرها، شعرية وإن كانت غير موزونة»^(٧). ويستند أدونيس، على عكس أنسى الحاج، إلى النظرية الشعرية العربية لمجابهة جبهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده أول من حاولوا التأسيس لمشروعية قصيدة النثر. إنه يرى أن تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية أخذ

إن تنظير أنسى الحاج لقصيدة النثر يظل رؤى الطابع قائما على حدس الميزات التي تفرق هذا الشكل الشعري عن غيره. وهو يقول: «في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي» (ص: ١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة» (ص: ٢٠). لكن ما هذه الدفعة الفوضوية الهدامة، وأية قوة تنظيم هندسي مقصد، وعلى أى أساس يقيم الشاعر تصورات؟

من الواضح، عبر مقابلة الأفكار الواردة في مقدمة (لن) بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودليس إلى أيامنا)، أن أنسى يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد في كلام أنسى الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية. وعلينا أن نشير هنا إلى أن حماسة أنسى ورغبته العامة في كتابة قصيدة جديدة لاتوافق مع منجزه الشعري. إنه يكتب قصائد متمردة تتخلص من الإيقاع الوزني، وتخرب قواعد اللغة وتطعم الفصحى بالعامية، وتتهك المواضع الأخلاقية السائدة، ولكنها سواء في (لن) أو في «الرأس المقطوع» لم تستطع أن تنجز نصا شعريا كبيرا كما فعل أدونيس مثلاً. وما بعد إنجازا في شعر أنسى الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات في مجموعتيه الشعريتين التاليتين: «الرسولة بشعرها الطويل حتى النياييع» و«ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة» اللتين ترجمان صدى «نشيد الأنشاد» واللغة الإنجليزية بعامه.

من رؤية أنسى الحدسية نفسها ينطلق أدونيس. وهو في (مقدمة للشعر العربي) ينفي شرط الوزن عن القصيدة عداً لياه تحديداً خارجياً سطحياً^(٨)، قائلاً إن:

طريقة استخدام اللغة مقياس أساسى مباشر فى التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نعيد باللغة عن طريقها العادية فى التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقاتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون

والعناصر الجمالية - كنتاج محمد الماغوط وأدونيس - بنحو أسهل مما منح للأعمال التي تفضل «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال (٨).

وهو لا يغفل عن تقديم إشارة كبيرة الأهمية إلى طبيعة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دلت تجربة الماغوط لأعضاء التجمع أن الامتيازات التي عاينوها في نتائج الشعراء الغربيين:

قابلة للتحقق على يد الشاعر العربي، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكي الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لاغنى عنهما في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر (ص: ٩٣).

بناء على التصور السابق، يحاول خير بك أن يحل قصيدة الماغوط تحليلاً إيقاعياً مكتشفاً فيها «كتلاً» إيقاعية متناسبة بدرجة أو أخرى، حسب تعبيره. وهو يعتقد أن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة (ص: ٢٩٧ - ٢٩٨). كما أنه يشير إلى أن إيقاعية القصيدة لا تتحقق بمعزل عن طريقة الإلقاء، وبلتحق هذا التصور لقصيدة النثر، أو لقصيدة الماغوط على الأقل، بفهم نيرى للمعروض العربي (٩). ونحن نعلم أن طريقة الإلقاء تتحكم في النبر وتعطي الشعر في اللغات النبرية (استناداً إلى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع أخرى) انتظامه الإيقاعي.

لقد أحببت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التي يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة للإيحاء بوجود إيقاع منتظم في بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الإشكالي يعيدنا إلى نقطة البدء الأولى.

يضطرب منذ القرن العاشر الميلادي خصوصاً في الدفاع النقدي الذي قام به أبو بكر الصولي انتصاراً لشعرية أبي تمام، وفي آراء عبد القاهر الجرجاني. فقد نشأ ميل إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين، تخيلي وعقلي، دليل بارز. فحيث يكون النص قائماً على المعنى الثاني لا يكون شعراً، وإن جاء موزوناً مقفى (المصدر السابق، ص: ١١).

وهكذا نجد أدونيس يزاوج بين تصوريين لقصيدة النثر العربية: الأول يرى أن جذرها غربي، وأنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز بودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوترهامون ووالث وبتيمان. والثاني يحاول أن يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تعقيدات نظرية الشعر العربية بأسمى تطوراتها وأكثرها تحديداً لهوية الشعر ومفهوم الشعرية في عمل حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني. وينبثق من التصور الثاني محاولة للنظر إلى النثر الصوفي العربي بوصفه شعراً يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطوراً من تطورات. صحيح أن العامل المحرض لنشوء قصيدة النثر العربية كان المشاققة والاحتكاك بالإنجازات قصيدة النثر الأوروبية - الأمريكية، وكذلك نظرية قصيدة التشركما طرحتها سوزان برنار، ولكن وجود منجز عربي، ألحق خطأ بحقل النثر، يشجع الشاعر والناقد العربيين على إعادة النظر في التراث لتوفير سند لشكل شعري يلقى هجوماً عنيفاً من قبل قلاع التقليد الشعري. ويفتح أدونيس ميداناً غنياً بالإمكانات لتحليل قصيدة النثر العربية بربطه هذه القصيدة بالنثر الصوفي.

أما كمال خيربك فيشير في كتابه المميز عن حركة الحداثة العربية إلى أن قصيدة النثر قد أُنشأت لأعضاء تجمع «شعر» أن يعاينوا امتيازات التحرر من الوزن والقافية وهو يرى أن قصيدة النثر استطاعت،

وبفعل «روح التصميم الحدائي» لحركة «شعر» - أن تنال (...) حق الإقامة في مدينة الشعراء وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصورة

والقافية كذلك، يجعل من الصورة المكون الرئيسى فى شعرية قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية ميثوقة فى الرواية والقصة القصيرة والمقالة، ولربما فى السينما والمسرح، كما أن وجود الصور الشعرية فى نص بعبئة لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا، لا يحوله إلى قصيدة.

ولعل هذا الإشكال المعقد الذى تضعنا قصيدة النثر إزاءه هو الذى يجعل حاتم الصكر، فى ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارئ بالنص الشعري، قائلا إن قصيدة النثر هي:

قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقى عينى القارئ لا أذنيه: وهى تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يربط مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لذا، فهى تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لفرض توصيل الانفعال... وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية^(١٤).

إن قصيدة النثر، إذن، مدفوعة باتجاه استثمار كس ما يعوضها عن العناصر السماعية التى تتوفر عليها قصيدة الوزن، والاتجاه إلى تكثيف توليد الصور والاهتمام بالشكل الطبعاى للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان برنار «جمالية الحد الأدنى»^(١٥). ولقد رأينا فى استعراضنا السابق كيف أن التخلي عن الوزن، والإيقاع الوزنى بعامه، يخلق بلبله فى نظرية الشعر العربية ويلجئ الباحثين فى شعرية قصيدة النثر إلى البحث عن معايير أخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الداخلى. وقد أشارت سوزان برنار فى كتابها المرجعى، الذى عرضنا لبعض أفكاره حول قصيدة النثر، إلى تأثير الترجمات فى نشوء قصيدة النثر الفرنسية؛ إذ أثبتت الترجمة أن نقل الشعر بلغة النثر لا يجعل القارئ يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعرى. إن ما يخسره الشعر فى

لأنه يحرف التعميد النظرى لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، إذ إن شعرية قصيدة النثر تتحقق خارج إطار الانتظام الوزنى أو الإيقاعى. وكمال خير بك نفسه يقرر فى موضع آخر من كتابه أن «الابتعاد الكبير عن المنطق الجمالى التقليدى» (ص: ٣٦٥) قد كان فى أساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

بالمقابل، يحاول كمال أبو ديب أن يقيم تصورا نسبيا لشعرية الشعر، تصورا يقوم على التعويض عما يغيب من عناصر الشعرية. يقول أبو ديب:

يبدو فى تاريخ الشعر العربى بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزنى فى الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزنى ازداد بروز الصورة الشعرية فى النصوص المنتجة^(١٦).

وبناء على ذلك، يستنتج أبو ديب أن «نسبة ورود الصورة الشعرية فى قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة». ولكن أبوديب لا يقرر أن الصورة الشعرية هي العامل المحدد لشعرية قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا أساسيا لا يقل أهمية عن الانتظام الوزنى فى قصيدة التفعيلة. ومع ذلك، فإن تحديد شعرية قصيدة النثر بدرجة فى تعريف أبوديب للشعر وشعرية الشعر فى إطار نظريته فى الفجوة - مسافة التوتر^(١٧)؛ حيث يرى أن قصيدة النثر تخلق فجوة - مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها^(١٨).

فى السياق نفسه، يبين صلاح فضل أن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أى أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعرى^(١٩). وسبق لنا أن بينا وجهة نظر كمال أبو ديب حول فكرة التعويض البنويى حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية فى غياب الإيقاع الوزنى.

إن تركيز كل من كمال أبو ديب وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الإيقاع الوزنى،

الضوء الذى ينكسر مع حركة اليد، ويلف
مع النول، ويعوم
على المجلى
والذى يدور فى الصيوان، ويرتفع
على عمود الملابس، وينتقل
على درجات الرفوف
كانه يرفو زوايا البيت
بازلا للآنية جلستها المطبخية
للإطار الفضى سهوه المعدنى
للمسوح المعلقة عظام قصة

إنه يدخل من ثوب القبعة القديمة
بدون أن يزيح الظل الرمادى
ويدخل إلى المخدع
فى هيئة النوم.

يذكرنا توزيع الأسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه
حاتم الصكر من اعتماد قصيدة النثر على توزيع أسطرها
واستثمارها البياض على الصفحة لتوصيل الإحساس بالزمن،
أو الحركة. إن عباس بيضون يوزع الكلام فى قصيدته بحيث
يستطيع القارئ متابعة حركة الضوء فى المكان. الضوء يدور
فى المكان كنول، كإبرة تخطط الموجودات إلى بعضها بعضا،
ويعطى للموجودات شكلها إذ يسلط نوره عليها. إن حضور
الضوء متكرر، أبدى، وحركته تخترق كل شئ وتفضح
الكوامن. والمدهش فى صورة الضوء هو ربطه بالإبرة، والمنزل،
تعبيرا عن فعل الرفو أو الخياطة أو وصل الأشياء ببعضها. ثمة
فى هذه الاستعارة البعيدة بعدان دلاليان: الضوء الذى يشبه
الخيوط المتكرر (كغرز فى ثوب، يرفو زوايا البيت)، وهى
صورة تدل على الاستمرار والتواصل، والضوء الذى يخترق
ويفضح وينير ما هو مظلم ومخبأ ومتوار عن الأنظار. ويتكامل
هذان البعدان الدلاليان فى صفة الضوء الذى يعطى للأشياء
شكلها إذ ينيرها (بازلا للإثناء المعدنى جلسته المطبخية)،

الترجمة يُقى على عناصر أخرى تجعلنا نقرأ القصيدة
الترجمة بوصفها شعرا. ولا يتصل ذلك بمعرفتنا أن النص
المرجم كان موزونا فى الأصل، أو بمفهوم القصد والنية
كذلك، بل إنه يعود إلى ما يظل متوفرا فى القصيدة من
عناصر لم تخسر فى الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر
الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التى أنشأنا من قبل
إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها فى الشعر العربى، إذ
بتأثير الترجمات، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر
الأوروبية والأمريكية، ومن خلال الاطلاع على أطروحة
سوزان برنار (قصيدة النثر من بودليير إلى أيماس)، اكتسبت
قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارئ يميز شعرية قصيدة النثر بعيدا
عن الوزن وإيقاعاته. وإذا كان العديد من القراء العرب
لا يستطيعون أن يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل
الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية، فإن ذلك يعود إلى
رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعرى. وسوف نتبين
فى قراءتنا بعض النماذج التى أنتجها بعض شعراء السبعينيات
والعقدين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعريتها.

- ٢ -

يعمل عباس بيضون فى شعره على ابتداع صور تغلب
عليها الغرابة، رغم أنه يستقى المادة التى تتكون منها صورة
من الحياة اليومية والأشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع
عالمه الشعرى صعبا على القارئ العادى الذى تربت ذائقته
الشعرية على التعبير الواضح والصور التى يسهل عليه إسناده
إلى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس بيضون
ما يسهل علينا تأويله والوقوف على دلالاته. فى قصيدة
«الضوء»^(١٦) اشتغال على صورة الضوء الذى يرفو الكون،
يخطه ويفضح فى الوقت نفسه، كوامنه:

الضوء الذى تكرر آلاف المرات

كغرز فى ثوب

والذى ينير داخل الأحذية والممرات

كما ينير عيون النساء

كما ينير

هنا يوظف لغايات شعرية، حيث يولد التناقض بين الحالتين الموصوفتين للرجل العادي عنصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية النص. ونحن نلاحظ في الكثير من نماذج قصيدة النثر أن شعريتها تستند بصورة أساسية إلى المفارقة إلى إدراكنا ما بهجته المتكلم في قصيدة سركون بولص «تحولات تغب الرجل العادي».

في قصيدة قصيرة أخرى من المجموعة نفسها «ضياء» (ص: ٨٢) تكمن شعرية النص في كثافة الصور الشعرية والاستعارات، في الإيجاز الشديد، في التعبير عن فكرة الماضي الخائل، اختفى وراء الحجب، والإشارة في الوقت نفسه إلى قدرة الراوي في القصيدة على إدراك ما يخفيه الماضي عنه وراء تلك الحجب:

تخفي ضياءك عنى

وراء ستائر لا تحصى أيها الماضي

لكننى أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من حولها
المدينة.

إن القصيدة السابقة تعد مثالا شائعا لما يسمى قصيدة التوفعات، القصيدة شديدة القصر التي تقول بكلماتها القليلة الكثير، وتنصح في سطورها، التي لا تتجاوز في عددها أصابع اليد الواحدة، عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة. ويقترب هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو الياباني الذي يتألف من ثلاثة سطور شعرية تعبر عن فكرة واحدة أو حالة شعورية محددة، أو أنها تورد صورة وحيدة مفردة. وهو شكل يناسب قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التي يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل في شعر سيف الرحبي، في قصيدة بعنوان «شبه» (١٨) حيث يخترع الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القارئ. وهي كما يتضح من سطورها الأخيرة تشير في مرجعيتها إلى قصة أهل الكهف تدلالة على العيش في قرون سائلة وعدم الانتماء إلى القرن العشرين:

وهيبتها إذ يعوم فوقها، إن صورة الضوء في هذه القصيدة لا تستنفد رغم كثافة التعبير والإيجاز ووحدة الانطباع والتأثير التي تقع عليها. ولا يقلل من عمق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التي تولدها، ولا هدفها. إن الشاعر يتأمل البعد الوجودي للضوء الذي يعوم فوق الكائنات ويصنع للملابس حكاية ويفضح ما يخفى مبغيا على الظلال الرمادية التي تلقى بشقلها على الأشياء. ويمكن للقارئ أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقى المزيد من «الضوء» عليها في إشارة دالة على الأعماق التي لا تستنفد لمثل هذه الصورة، وعلى الفيض الدلالي لملاقاتها الداخلية. وفي الحفر على هذه العلاقات يستطيع القارئ أن يدرك العمق البيوي لقصيدة النثر في بعض نماذجها الفنية الناضجة.

إن الصورة، كما لاحظنا، هي المكون الرئيسى لشعرية القصيدة. لكن الشاعر لا يكتفى بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها وخلق امتدادات لها في ما يتولد من صور وظلال للصور، بل إنه يستعمل توزيع الأسطر على بياض الصفحة في تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة وتجعل القارئ يتواصل مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر.

سأنتقل الآن إلى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر العربية الجديدة اخترعه من مجموعة سركون بولص الأخيرة (تحولات الرجل العادي) (١٧) يعتمد المفارقة لإظهار التناقض والتشديد على حالة الانفصام التي يعيشها المتكلم في القصيدة:

أنا في النهار رجل عادي

يؤدي واجباته العادية دون أن يشنكى

كأى خروف فى القطيع، لكننى فى الليل

نسُرُّ يعطلى الهضبة

وفريستى ترتاح تحت مخالبى

يصنع سركون بولص من الكلام التفسيرى، من الوصف البارد لحياة رجل يشبه نفسه بأنه خروف فى القطيع، قصيدة. لكن القصيدة لا تكتمل إلا فى المفارقة. إن الوصف

لم نعد نشبه هذا البحر

ولا هذه الأرض

يبدو أن قرونا مرت بزواحفها

ونحن نيام .

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقامع شديدة القصر
تنظم في نص طويل يضع له عنواناً عاماً يفسر بؤرة إشراق
النص، أو الحالة العامة التي حرصت الشاعر على الكتابة.
ونحن نعثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر في معظم
مجموعاته الشعرية. من نص بعنوان «ومضات»^(١٩)، أمثل
بالمقطع التالي:

لسبب واحد أكتب:

أن أروى لحيواناتي

أساطير هذا الكوكب المدنس (ص: ٢٧)

تمثل السطور الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة
نموذجية، بغض النظر عن كون الشاعر قصد إلى ذلك أم لم
يقصد. فالمهم في هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل
تجربة شعرية محددة وتعبّر بأقل الكلمات عن هذه التجربة
الشعرية لكاتب يائس من هذا العالم الأرضي المدنس.
ويضفي الغموض الدلالي لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة
من الإيحاءات والظلال التي توسع بؤرة النص وتعمق أبعاده
ومعانيه.

وفي نص آخر بعنوان «لآلي» توفر السطور الأربعة التالية
صورة التقطتها عين كاميرا:

في الأعلى صقر حائر

فاردًا جناحيه يحرق في الوديان

لا شجرة، لا بيت، لا نريسة - لا شئ

سوى ظل واسع لجناحين يتحركان.

(ص: ٧١).

هذه الصورة الثابتة، رغم الكلام على جناحين يتحركان،
ذات ظلال دلالية شديدة الإيحاء. إنها تعبير عن الوحدة في

الأعلى، عن التجربة العيشية التي يكابدها الإنسان (الكاتب؟
الشاعر؟ الفنان؟)، وعن الشعور بالضيق والحيرة في صحراء
العيش المقفرة. إن الصورة التي ترسمها السطور الأربعة تعبير
شديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من
تحقيق أكبر قدر من الكثافة والاختزال في شعرهم، والتخلي
عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على
فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد القدرة على تنظيم القصيدة
وإعطائها شكلاً متماسكاً.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة،
حيث يقود الشاعر القارئ إلى مفارقة الموقف معصوب
العينين لتسطع في الضربة النهائية للقصيدة حقيقة المشهد
المغايرة لما أوجت به السطور الشعرية السابقة على السطر
الختامي للقصيدة. ويمكن لنا أن نمثل على ذلك بقصيدة
«الحائكة»^(٢٠) لنوري الجراح التي تصور من زاوية نظر
المتكلم في القصيدة مشهد الصاعدين والنازلين إلى الحافلة
بينما يظل المتكلم ملازماً مقعده منتظراً نفاذ الضوء من كوة
تفتح في ما تحوكة الحائكة العمياء:

الجميع ينزل ويذهب

ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا

نزلوا وذهبوا

إلا أنا

لا أنزل ولا أذهب

لا أصعد ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرت من الرجرجة

أتأمل الحائكة العمياء

مستغرقة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

لا نامة .

البنفسج لائذ بالجدار ،

والغيم يوغل ، خلف الزجاج ، فى الزرقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خفيض ناعم فى الممر

فجأة ..

عميقا عارما

يملا الغرفة

غياها .

إن هذا النوع من القصائد يستند فى شعره على المفارقة ولكن، يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد، وإيهام القارئ بواقعية ما يصفه، لكى تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقع على القارئ. من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة الشر فى الرثابة والشرية، وتفقد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذى يراد منها أن تحدثه فى نفس القارئ. وقد استطاع شعراء قصيدة الشر فى العقدين الأخيرين أن يخلصوا قصيدتهم من الذهنية البارزة التى كانت تسيطر فى قصائد توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسى الحاج، وذلك من خلال تمكنهم من استعمال أسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القارئ إلى البعد ذهنى لهذه التقنية.

ثمة تنوعات أخرى فى إطار قصيدة الشر. إن استخدام المادة اليومية وتفاصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا، كابوسيا أحيانا أخرى. ونحن نعثر فى شعر أمجد ناصر على قصائد تجدل المادة اليومية بالغريب والفانتازي. فى قصيدة «قمصان»^(٢٢) يبدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكن الحديث عن القمصان يبدو فى النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاات الليل التى تسفر عن وجهها فى الصباحات الطالعة على الخاسرين:

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين: صورة الراكب الذى يلازم مقعده فى الحافلة، يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتزحزح من مكانه، وصورة الحائكة العمياء التى ينفطر الراكب أن ينفذ النور من خلال ما يحركه. وتنعكس صورتان أبدية الانتظار وعيشته فى تعبير مستحيل عن وصول جودو الذى لا يصل. إن نوري الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبنى من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس فى زمن الانتظار الطويل وتيبس الأطراف على مقاعد الحافلات التى تروح وتجي وتروح وتجي فى المدن الغريبة.

كل التجارب فى هذا العالم يمكن التعبير عنها فى قصيدة الشر، وكل أنواع الصور معروضة فى قصائد الشر الجديدة: من الصور السيرالية شديدة الغموض، كما رأينا فى عمل صلاح فائق، إلى الاستعارات الحسية الكثيرة التى يسهل على القارئ تعرف مرجعياتها الواقعية وتأويلها. فى قصيدة «فجأة، عميقا عارما»^(٢١)، يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلى لغرفة وموجوداتها: الكراسى والكنزة المفرودة لتجف على رخام النافذة، ونبات البنفسج المحتسى بالجدار، والغيم البادى من خلال زجاج النافذة. كل شئ يوحي بغياب المرأة عن غرفتها، ولكن سطور القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة فى الممر وغياها العميق العارم الذى يرن وقعه داخل الأنا التى تقوم بوصف المشهد:

غرفتها الفارغة:

كرسى أسود جلد إلى اليمين

كرسى أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملولة

مستهامة

على رخام النافذة .

لاشئ: غرفتها الفارغة .

لاريج

وتصير يداى جناحين لحميين
وأخرج من النافذة
وطواطا ضخما يحلق فوق البيوت
فوق السيل
فوق النهر المحروق
ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف
أطفى الشمعة
وأنكش الكابوس
صارخا فى هذا الليل
طيرا بلا ريش ولا منقار .

فى كل صباح
ننهض من أحلامنا المفتالة
وعلى أفواهنا أحماض الليالى
وثمة فى الشفتين
رغبات مهزومة ، وآخر الكلام
نهرع إلى الادراج والمشاحب
وبحركات ملولة
نبعث الثياب اليابسة
بحثا عن قميص مناسب

إن القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد
الغريب والفتاوى للتعبير عن الكابوس. وذكرى محمد، على
عكس أمجد ناصر، بمسح الكائنات، يحول الكائن الإنسانى
إلى وطواط. إن مراحل التحول، أو المسح، تندرج من التحاق
المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحفة إلى طيور الظلام تعبيرا عن
انفجار المكبوت والصورة الشيطانية للكائن. ونحن نعثر فى
القصيدة على ما يميظ اللثام عن هذا البعد الشيطاني نى
عملية المسح (ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف). وشعرية
القصيدة تركز بشكل أساسى إلى هذا البعد الخفى فى عالمها
الداخلى، إلى صور التحول وكشافة الصور المعبرة عن هذا
التحول، إلى الإدهاش والغربة، إلى الضربة النهائية فى نص
يجسد قمة اليأس والعجز عن مدافعة التحول إلى مسخ يطوف
فى الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة وبلوك لحم العتمة.

- ٣ -

من النماذج السابقة لقصيدة النشر، تلك التى عرضنا لها
بالتحليل والإشارة، نتبين كيف أن بالإمكان التحقق من
شعرية قصيدة النشر الجديدة استنادا إلى بعض المعايير التى
لخصناها فى هذه المقالة. إن معايير الإيجاز والمجانبة واللازمية
والكشافة والوحدة توفر أدوات تمكننا من مقارنة قصائد النشر.
لكن تلك المعايير لا تكفى وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة

إن الشاعر يعمل فى السطور الأخيرة للقصيدة على
إدخال المشهد الشعرى فى بؤرة الغريب والفتاوى فى عملية
تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة
الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المتقدمة فى الحياة
اليومية التى ترد الإشارة إليها من خلال القصصان..

فى الليل تهيم القصصان
على وجوهها ، بحثا عن الماك
والازرار المتساقطة

سأختتم هذه الإشارات إلى نماذج من قصائد النشر التى
يكتبها جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى
بقصيدة لذكرى محمد بعنوان «الوطواط»^(١٢٣)، وهى تنتمى
إلى نوع القصائد التى تستخدم الوصف والسرود وتوظفهما
لإحداث صدمة فى وعى القارئ من خلال ما يحدث فى
السطر الأخير من القصيدة:

بعد أن يغفو الأطفال
وترقد الزوجة
ويثبت الظلام
تنبت لى أذنا فار

لها في بحث قصير نسبياً يخل بصورتها، ويلجئنا إلى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإشاحة البصر عن مسائل أساسية لا يمكن تفصيل الحديث حولها، بسبب السرعة والرغبة في الوصول إلى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظري والقراءة التطبيقية التي تلتقط المكونات الفعلية والمفاصل الأساسية في النصوص الشعرية، للبرهنة في النهاية على الحضور العميق لعناصر الشعرية في قصيدة النثر.

النثر شعريتها، والحل في رأيي يكمن في استخلاص معايير الشعرية التي تتوفر عليها القصائد من قراءتها وتعرف رؤيتها للعالم والوقوع على طريقة بنائها موادها.

وفي نهاية هذه المقالة، أريد أن أشير إلى أن اختياري لقصائد قصيرة لتحليلها لا يعني أنها هي النموذج الوحيد الشائع في قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص اللافئة التي تعتمد النمو والتركيب والامتداد، ولكن التعرض

الهوامش:

(١٠) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٩١.

(١١) يعرف أبو ديب مفهوم الفجوة - مسافة التوتر بأنه «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى مايسميه باكويسون «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي: ١ - علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها ٢ - علاقات تمتلك خصيصة اللانجاس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس». المصدر السابق، ص: ٢١.

(١٢) انظر تحليل أبو ديب قصيدة أدونيس «فارس الكلمات الغريبة»، المصدر السابق، ص: ١١٦ - ١٢٢.

(١٣) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٢١٩.

(١٤) حسام العسكو، ما لا يزدبه الصفة: المقترحات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣.

(١٥) تقول سوزان برنار عن «جمالية الحد الأدنى» إنها سوف تكون القاعدة في قصيدة النثر وفي قصيدة الشعر. وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المتبذلة. على الشعر ألا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية. قصيدة النثر...، ص: ٢١٨ - ٢١٩.

تنسب العبارة السابقة، الشديدة النفاذ في رأيي، معظم ما يكتب الآن من قصائد نثر في العربية. فريقة الشاعر هي التي تضفي الوحدة على ما يكتبه من شعر، وليس الوزن أو الإيقاع الداخلي الذي حاول بعض النقاد أن يستكشفوه في قصيدة النثر. إن التنوع الهائل في عالم قصيدة النثر يجعل

(١) ويتمثل المنجز الرئيسي لشعراء هذه المرحلة في قصائد النثر التي كتبها محمد الماغوط وأدونيس.

(٢) سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودلير إلى أياض، ترجمة: زهير مجيد مغاس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص: ١٦.

(٣) «أن نعلم، نصرخ. في مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب»، «يسرطن العافية». صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة الشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا، قدر نفسى بحكمنا. ومن يوقظ النيام المهدرين قد لا يكفيه الصراخ وحده.

هكذا تقرنا مجموعتك الشعرية من الوقوف، وجهها لوجه، مع اللحظة العرجة أو قل الحاسمة، في تاريخنا الشعري. وبهذه المجموعة، إذن، يزداد اتجاهنا صوب ما يجب أن نتجه إليه، في الشعر والفكر من رسالة إلى أنسى الحاج تعليقاً على صدور ديوانه لن انظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص: ٢٢٦.

(٤) أنسى الحاج، مقدمة ديوانه لسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص: ٩.

(٥) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣، ص: ١١٢.

(٦) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٣١٦.

(٧) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٧٦.

(٨) كمال خير بك، حركة الحدالة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥.

(٩) لا يشدد كمال بك على نبرة الشعر العربي حيث إن الأساس العروضي لإيقاع البيت في القصيدة العربية شيء مؤكد لديه. ولذلك، فهو يستنتج أن دور النثر تعويض غالباً ويقتصر على التقوية.

انظر تحليله لبعض الأبيات من الشعر العربي ص: ٤٠٩ - ٤٢٨،

وكذلك ملاحظته ص: ٣٣١ في حركة الحدالة.

- (١٩) صلاح فائق، أعوام، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٣، ص: ١٦.
(٢٠) نوري الجراح، مجازة الصوت ورجل الكارمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص: ٢٣.
(٢١) وليد خازندار، أفسال مضارعة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٤١.
(٢٢) أمجد ناصر، أثر العابر: مختارات شعرية، دار ثرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥١.
(٢٣) زكريا محمد، الجواد يجتاز أسكندار، دار السراة، لندن، ١٩٩٤، ص: ٤٨.

- اكتشاف القوانين الداخلية لكل قصيدة عملا إلهاميا، لأن لكل قصيدة شكلها وانتظامها الداخلي.
(١٦) عباس بيضون، الوقت بجرعات كبيرة، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٣.
(١٧) سركون بولص، حامل الفانوس في ليل الذئاب، منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٦، ص: ٦٧.
(١٨) سيف الرحبي، جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٢٢.



مركز تحقيقات كميوتير علمي سوري



التجريب فى القصيدة المعاصرة

أشكال التعبير عن دلالات التشظى والغياب
فى القصيدة العربية المعاصرة وتكيفيات توظيفها

وليد منير*

ويلفى كل ذلك بظله الثقيل على أنماط العلاقات الإنسانية حد أن تنشوه علاقة الأنا بذاتها، فضلاً عن نشوه علاقتها بالآخر. هنا، لا يصبح «الآخرون فقط هم الجحيم» كما يقول «سارتر»، بل تصبح الأنا كذلك جحيماً فى عالم يمثل الجحيم لحمته وسداه.

يعبر الفكر المعاصر عن هذا الجحيم عبر احتفاله المتواصل بمفاهيم «الاغتراب» و«الجنون» و«السلطة» و«العيب» و«التمرد» و«التفكيك» و«التناقض» وتأكيد إياها. ويعبر الفن والأدب فى تياراتهما الحديثة عن هذه المفاهيم أيضاً بأساليبهما الخاصة.

وبالرغم من أن صناعة الجحيم قد بدأت ونمت وتبلورت على صعيدى الأسباب والنشائج فى الغرب الرأسمالى: وشهدت ذروتها فى انفراد النظام العالمى الجديد بالهيمنة، فإن مشهد الجحيم بتفصيلاته المتزايدة قد امتد واتسع فى واقع المجتمعات غير الغربية على نحو أكثر تشويشاً

يبدو التشظى والغياب جزءاً لا يتجزأ من نسيج العالم المعاصر، ومن صميم تكوينه، فحاضر الوجود الإنسانى يتسم بكونه حاضراً مبعثراً، ممزق الأوصال، مشحوناً بالتناقضات الصارخة التى تدمر إيقاعه تدميراً، وتجعل من صورته انعكاساً واضحاً لمعانى العيب والاستلاب واليأس واللاجدوى، أى تجعل منها تعبيراً عن نزوع الغياب لا عن قوة الحضور.

وبالرغم من حيوية الاكتشافات العلمية المستمرة، والتطور الدائب فى نظم المعلومات والتقنية على المستويات كافة، فإن الحياة نفسها تفقد دوافع نموها واتصالها على نحو عجيب، كأن التقدم يحوى بذرة الفناء فى داخله. ولعل فقدان الضوابط القيمية التى تحكم استخدام منجزات التقدم وتوظيفها هو ربح هذه المفارقة المؤلمة، فالاحتكاكات والحروب واختلالات التوزيع بأنواعها العديدة تؤصل المفارقة وتعمق من إدراكها.

* شاعر وناقد مصرى.

يؤكد فروم كوننا مقبلين على كارثة، ويقرر أن جهداً جاداً لا يبدل لثلاثيها، كأن الأمر كله قدر لا راد له.

هل تولد هذه الحقيقة الشعور بالخوف، بالعجز، بالفقدان، بالغياب، بانتصار العدم؟ وفي العالم الفقير كما في العالم الغني ثمة إدراك بعيد للمخاطر التي تنطوي عليها سياسة عدم الانساق بين الحرية والعقل، بين التراكم والتحقق الإنساني الموسوم بالأصالة، بين نمو الأنساق والأنظمة والمؤسسات وانكماش الإحساس بالأمان والسعادة، بل إن البشر في المجتمعات الإنسانية الفقيرة يخلخلهم شعور مزدوج بالقهر لأنهم ضحية التردى الداخلي والاستغلال الخارجي في آن. وهم يعيشون، بالرغم من ذلك، نتائج منظومة غريبة عنهم، قفزوا إليها عبر عملية استيراد حضارى غير منتظم، في بيئة نفد - بدءاً - مقومات استيعاب السلعة الواردة بقدر ما تفقد القدرة على مجاوزة الآثار الجانبية لها، فهي تشبه المريض الذي يتناول الدواء دون التفات إلى مقدار الجرعة الواجبة أو إلى احتياطات الاستعمال ونواحيه، لأنه لا يعرف خواصه الدقيقة، ويجهل تركيبه ومدى فاعليته.

تؤدي سياسة عدم الانساق إلى التشوه العام، ويؤدي التشوه العام إلى أشكال فردية من التشوه، وتعمل هذه الأشكال الفردية على انحراف الوقائع الإنسانية الصغيرة عن مسارها، وإضفاء طابع عبثي مأساوي - تدريجياً - على كل شيء. وعن طريق الانشطار والتسلسل كما يحدث في التفاعلات الفيزيائية العالية، وعن طريق ما يصحب هذا الانشطار وذلك التسلسل من تبادل مستمر للآليات بين النظام العام والأشكال الفردية، يتأسس اليأس وفقدان الثقة والتباس الضمير واعتام التخاطب والشعور الممض بالتنافر والسلب والكراهية. وربما تتولد الرغبة في الانسحاب أو الرغبة في العنف. وكلتا الرغبةيتين تعبير - في الحقيقة - عن الغياب، سواء أكان غياب الأنا أم غياب الآخر أم كليهما معاً.

- ٤ -

يأخذ التعبير عن دلالات التشظى والغياب في القصيدة العربية المعاصرة أشكالاً عدة أهمها فيما نرى: «الحذف»

واضطراباً، مما ضاعف تأثير النتائج، وحال دون مقاومتها مقاومة فعالة، وأفضى إلى فوضى القيم وتداخل المعايير بصورة فادحة.

- ٢ -

على حين يرث العالم من تاريخه القديم صورة الاستبداد والقهر، يستعير من عالم الغرب الحديث مظهر القيم التي أنتجت آلة الحداثة التقنية دون رغبة أو شغفكم. وبذلك فهو يجمع كل المآل في سلة واحدة.

تؤدي هذه التوليفة الرديئة إلى نفى أصالة الوعي، وتفضي إلى زيف الفعل، وهكذا نشى المفصلة الأخيرة بهزيمة محققة.

تستقبل المجتمعات الهزيمة في صورة الانهيار السياسي - الاجتماعي - الاقتصادي، ولكن الفرد يستقبلها - على مدى أبعد - في صورة الجنون وصورة التسعثر وصورة الانسحاق العبثي، مما يجعل الغياب المحور الأساسي في حضور الخطاب، كما يجعل التشظى الرسالة الأم فيه. الرسالة الفاتنة التي تغوى الروح أن تجرب نفسها بعيداً عن الواقع الذي ينافسها بغرابته. أليس عليها أن تصنع من دنائها أضروحة موازية لأطروحة الواقع ومختلفة عنه في أن أليس عليها أن تثبت وجود الإمكان في مقابل الضرورة حتى لو كان هذا الإمكان مسكوناً بكآبة سرية أو بشفافية معتمة؟ إنها إعادة إنتاج المفارقة أو تمثلها على نحو آخر، لا شأن للخارج به، باطنى وشخصى وغير قابل للمحاكمة؛ اليقين الخروج الذي انفتح على المحال دون أن يعي.

- ٣ -

يقول إريك فروم إن المجتمع الإنساني المعاصر يقف على حافة الفناء ما لم يحدث تغيير أساسي في قيم البشر واتجاهاتهم. بيد أن هذا التغيير لن يكون ممكناً - في رأيه - إلا - حال اقتترانه بتغييرات اقتصادية واجتماعية جذرية، تتيج للقلب الإنساني فرصة التغيير، وتدمج التمسيرة والشجاعة اللازمين^(١).

- ٥ -

«القلب»، «القطع»، «التشذير»، «إحلال التضاد»، «إشباع سياق النفي»، «التظليل»، «التشويه».

وترمى هذه الأشكال جميعها إلى أسلبة حالة العزلة الإنسانية وتشكيلها تشكيلاً موازياً لمضمونها. وتكاد أغلب هذه الأشكال أن تمثل قاسماً مشتركاً بين عدد من الفنون كفن الشعر وفن السينما وفن الرسم. إنها تصوغ شعرية الحالة في كل هذه الفنون، وتشخذ طاقتها الإيحائية، وتمزز التفافها حول المعنى.

وليس غريباً أن تعمل هذه الأشكال، أو بعضها، على تسويغ عالم فانتازي مفارق لعالمنا المألوف، فمن طريق ذلك العالم المفارق فقط تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تعثر على حضورها الأسطوري، وأن تكون قريبة من لا وعيها الذي يفضح سره لشدة ما يسهر عليه، كما يقول «باشلار»:

تتوقف الحركة من وضع إلى آخر على تلك القدرة التي تتشبع من خلالها الفانتازيا بالرمز، وفي وسع بعض قياسات التحكم الرمزي هنا أن تتحقق مادامت الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة (٢).

لن تكون الكتابة، منذ الآن، بيت العالم، بل ستكون بيت الغريب الذي يبحث عن حضوره الآخر. الكتابة بيت في فضاء الزمن، واسع باتساعه، لا تحده تضاريس المكان، أو كما يقول «أدونيس» عن «الشعراء»:

يصنعون

للفضاء مفاتيحه .

لم يقيموا .

نسباً أو بيوتاً

لاساطيرهم

كتبوها

مثملاً تكتب الشمس تاريخها.

لا مكان ...

(كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل)

«الحذف» هو بلاغة الغياب الأولى. وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة. الحذف نوع من المحو. هل نكون مفترطين في التأويل إذا قررنا أن الحذف يمثل نزوعاً طائغياً إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموساً؟!

يقول محمود درويش في «كان ما سوف يكون»:

مرت بين كفيينا عصافير وموت عائلتي .

ليس هذا زمناً . عاد شتاء آخر . ماتت نساء .

الخيال في حقل بعيد . قال إن الوقت لا يخرج مني .

(أعراس)

يحدثنا الشاعر عن «الانفلات»؛ عن مروق الذكرى، وعن الدفء العائلي الذي غاب بالموت، عن العصافير أو الأحلام الهاربة، وعن زمن لا تجد الأنا فيه هويتها. ويتم القفز من لحظة الذاكرة المفعمة بالأسى فجأة إلى حاضر رمادي دون تمهيد. تبلور مسافة الفراغ إيحاءها عن طريق التداخي. ويستحضر فصل سقوط الأوراق والريح والمطر ذكريات عصف الماضي بالقلب، ثم تتم قفزة أخرى أوسع وأكثر حدة حيث تلمع فانتازيا الموت من جديد على نحو يثير الشجن، ويربط بين الأنوثة والنبالة والطبيعة في سياق التأمل والإيفال في التباعد والتلاشي. وتأتي القفزة الأخيرة لتصف الأنا بكونها محبس الوقت وقفصه وسكناء. ثمة أشياء مفقودة بين الذاكرة والحاضر، وبين الحاضر ومشهد الموت العجيب في المكان النائي، وبين ذلك المشهد والوقت الذي يقطن جسد رجل أو روحه. هذه الأشياء المفقودة لم تضيع ولكنها ضيبت لكي يحل محلها ما لم يكن موجوداً من قبل: تأثير الرغبة الذي يعكس الشهود في الغياب، فتصبح «أجسادنا أرواحنا» كما يقول المتصوفة، أو كشافة الزمن النفسي الداخلي الذي يختزل التدرج والتعاقب في منطق معاكس يجد تبريره في الحلم حيث تنكسر حلقات الاتصال الظاهرة في سلسلة الأحداث ليكون ما ليس في الإمكان ممكناً. ويقول سعدى يوسف في «كيف؟»:

- ٦ -

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين ...

... ..

... ..

... ..

هل قلت: إنا انتهينا؟

(الوحية: يستبفظ)

يسعى «القلب» إلى نوع من الإبدال أو كسر التعاقب المعروف ليبرز تفرد حدث ما، مدهش، وغريب، وخارق للمألوف. من ذلك قوله تعالى «ثم دنا فتدلى» فالأصل في ذلك «تدلى فدنا» أو قوله تعالى «فضحكت» فبشرناها بإسحاق» فالأصل في ذلك «فبشرناها بإسحاق» فضحكت» ولكن في حدث المعراج أو في حدث الإنجاب بعد تمكن الهرم من الإنسان ما يشي بالإعجاز والغرابة، مما دعا إلى تقديم ما وجب تأخيرها وتأخير ما وجب تقديمه لإظهار خرق العادة ومجاوزة الأسباب.

في سياق التعبير عن دلالات التشظى والغياب يعمل «القلب» على تأصيل عنصر المفاجأة أو البغطة، وتدشين عجائبية الحدث، واختطاف الواقع من واقعيته لإعادة تشكيله بوصفه فانتازيا مفارقة لمنطق اليومي والعادى والسائد.

يقول محمود درويش:

كان ما سوف يكون

فضحتنى السنبلة

ثم أهدتنى السنونو

لعيون القتل

(كان ما سوف يكون/ أعراس)

لقد صار المستقبل البعيد ماضياً قريباً. تم استعجال الموت إلى حد لم يعد للوقت به طاقة على الانتظار. الفضيحة والهذية يتقاسمان الخيانة، السنبلة والسنونو، الأرض والمدى. فقد المكان ضميره فعكس الزمن مساره، وتدفع من المستقبل إلى الماضي ليكتمل غياب الأنا اكتمالاً أسطورياً في الحاضر الذى يصبح فيه القتل هدية لعيون قاتله. هذه المجانية الفادحة هى التى تؤكد مأساوية الموقف، وتكشف عن عبثيته، فى آن.

وإذا كان العنوان هو العلامة الأولية التى تهجس بالمعنى أو بالمدخل الذى يضىء - بدءاً - فضاء النص، فإن عنوان «كان ما سوف يكون» يضع الآتى موضع «المقلوب» منذ اللحظة الأولى. وعلى النحو نفسه يجعل محمد عفيفي

هنا يتم الحذف بطريقة أكثر إفصاحاً عن نفسها. إن ما يقع عمداً من مشهد الدخول والخروج على مسرح الحلم يبادر - بدءاً - بتأكيد بدهة الغياب. فإذا كانت الغصون سكاكين فليس ثمة ما يرر سرد تفصيلات المديحة. كان فى وسعنا أن نتوقع من الشاعر قولاً من شأنه أن يضىء السجوة. المعتمة، وكان فى وسعه أن يقول لنا:

وفى الحلم

تدخل حتى الشجيرة

مثقلة بالسكاكين،

(تترك أغصانها جسدى

كالشبابيك

أنزف

حتى يدثرنى بعباءته الموت)

هل قلت: إنا انتهينا؟

بيد أن الشاعر لم يقل هذا. لقد ترك لنا أن نملأ السطور الثلاثة بالمراحل الثلاث: العنفس، فالنزيف، فالموت. الغياب لا يحتاج إلى تأكيد بالكلمات. ولكنه يحتاج إلى تأكيد بالصمت، يكفى أن تدخل الشجيرة القاتلة غابة الحلم ليستدرك القتل بتساؤه ما كان قد نسيه: هل قلت إنا انتهينا؟

يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة (المغنى والقمر):

- ١ -

رأيته يلعب بالقلوب والياقوت

- ٢ -

رأيته يموت

- ٣ -

قميصه ملطخ بالتوت

وخنجر فى قلبه

وخيطة عنكبوت

يلتف حول نايه المحطم الصموت

وقمر أخضر فى عيون

يغيب عبر شرفات الليل والبيوت

وهو على قارعة الطريق فى سكونية يموت

إن «الانحراف» الأساسى يكمن فى القطع الأول؛ أى فى الربط بين اللقطتين (١)، (٢) على ما بينهما من تباعد لافت، أما اللقطة (٣) فتعد امتداداً للقطعة (٢)، ولكن اختزال اللقطات اختزالاً شديداً يمثل، إذا اقتصرنا بالقطع الذى ينهض بربط التباعدات، عصباً درامياً متوتراً ومشدوداً، ويعكس حالة من المداهمة والفجائية والدهشة. إن القطع ينطوى على «الحذف» أيضاً، ولكنه يتسم، إضافة إلى ذلك، بحدة أكبر وتحديد أشد نتوءاً لأنه يعتمد فى جوهره على العزل.

إن اللقطة هى أصغر وحدة من المونتاج كما يقول يورى لوتمان، وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما فى وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى (٣).

يطلق چون كوهين على هذا النوع من الربط «ربط المجاورة» وهو نوع يتخطى الربط عن طريق العطف، والربط عن طريق المجاورة.

يميل «الحذف» غالباً إلى الربط عن طريق المجاورة، ولكن «القطع» ينزع - فى أعلى مستوياته - إلى الربط عن

مطر لإحدى قصائده هذا العنوان: «وجوها بتنظف الدم» ليكون «القلب» هو العلامة الأولية فى القصيدة والمدخل إلى فضائها:

واركض فلن فلاة الروح واسعة

والموت ظبى قواف ، ربما انفتقت منه الجوارح

فى عينيك فانهملت هذى الوجوه :

فهل هذى الدماء إلى يوم القيامة ؟!

قال الراحلون : أجل

(وجوها بتنظف الدم) احتفاليات المومياء المتوحشة

تنبثق الوجوه من الدم أو تنقطر منه ليصبح الدم هو الأصل الذى يخفى طيه الصور. وعندما يسيل يصير - بفتة - مرآة تفضح خلقة الخلائق. والوجوه، كذلك، دموع تهمل من العينين اللتين انفجرت فيهما القوافى على هيئة حيوان جميل ورشيق ولكنه يمثل استعارة للموت. هل الموت جميل ورشيق كالقصيدة؟ وهل القصيدة هدف للصيد أو للذبح كالغزال؟ يقول الراحلون: أجل. والراحلون هم الغائبون المنفيون بالموت أو السفر أو الصمت عن الكلام، وجوهرهم شظايا من مرايا الدم أو عقد دمع مفروط يزف مرثية القوافى إلى فلاة الروح الواسعة.

إن «القلب» مفارقة تعكس دورة الطبيعة والزمن والأشياء ، لتقدم النتيجة على السبب، والمعلول على العلة والقضية على البرهان. وهى بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية فى تاريخ تأسيس الوجود المؤول أو الكامن.

- ٧ -

يمثل «القطع» شكلاً من أشكال الربط. ويقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائماً بين لقطتين متباعدتين فى المغزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيداً وصعوبة. ويميز هذا الأسلوب واضحاً فى فن السينما، ولكنه يتفرد فى اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغور والشفافية فى آن.

طريق المجاوزة لكي يحقق أقصى فاعلية وظيفية لتقنية «الفجوة». عم تعبر الفجوة ببساطة؟ إنها تعبر عن سقوط أشياء وأشياء في المابين. وبقدر ما يكون هذا المابين واسعاً، تصبح الأشياء المستبعدة أو المحذوفة أكثر عدداً. وفي التعبير عن دلالات الغياب تصبح الحاجة إلى «الفجوة» الأعمق متزايدة باطراد. الغياب ذاته فجوة شديدة العمق. الغياب عزل جارح. والغياب، أخيراً، اختزال عريض لتراكم الزمن والتفصيلات والمظاهر.

- ٨ -

«التشذير» تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به. إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبشر والتأثر والتشظى. ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذير هي مناسبات استكناه الجوانب المعنى من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها.

تمثل الشذرات في النص علامة - وهي - بالتحديد - أيقونة التجزؤ والتبعض والتفتت والتكسر، أيقونة انحلال الوحدة الواحدة.

تنطوي عملية «التشذير» كذلك، على ما يسمى بـ «التصدر» Foregrounding، لأن اللغة تستخدم - في هذه الحالة - استخداماً غير متوقع، لافتاً للنظر، وغريباً، بحيث تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشذرة محط اهتمام مفاجئ بما تمثله من تمييز شكلي وموقعي داخل سياق النص^(٤).

يقول سعدى يوسف في قصيدة «الكوة»:

ما سميناها لتكون مدينة

لم نبن بها إلا المسجد

والسور

وكوخ على ...

... ..

لكن القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ى

ن

على ماسورات مدافع دبابات ...

(الوحيد يستيقظ)

تشدلي كلمة (م ش ن و ق ي ن) رأسياً كحبل

المشقة تماماً. وهي «حال» تشير إلى هؤلاء «المفعول بهم»، العرب الآتين من الصحراء وقد بلغ منهم الجهد مبلغه:

نحن أتيناها ظمآنين جياعاً

نعرج من وهق الرمل

ونعمى من وهج الشمس ...

المشقة هي الحاضر المعتم المستبد المهزوم في مقابل

الماضى مرفوع الرأس، حيث كان «المفعول بهم» «فاعلين» رغم الشظف والمسغبة والسفر الطويل المرهق:

قطعنا العالم: من مكة حتى قصر النعمان

قطعنا العالم بالسيف

إلى أن نتأ العظم بأيدينا ومحاجرنا ...

وابيض.

العلاقة، إذن، بين الماضى والحاضر هي العلاقة بين

(الحياة - الحضر - الوحدة) و (الموت - الغياب - التشظى).

إنها مفارقة ساحرة موجعة تجهد القصيدة في إبرازها بأكثر

من وسيلة لتعمق فينا إحساس الفجعة، وتعربنا من أقنعتنا الزائفة، وتركنا مأخوذين بعمق الهوة التي تفصل بين «كوخ على» و «ماسورة مدفع الدبابة» على هيئة فراغ منقوط في ثلاثة سطور محدوفة:

... ..

... ..

... ..

ويقول أدونيس في قصيدة «جسد»:

أنزل على مدية جرف مجهول

تنزل لغتي على مدية الهاوية

وبين نشوة الدوار

وشفا هلاك غير مرثى

أندلى

لا تقريباً

بين

فى

ربما أبداً

(مفرد بصيغة الجمع)

تقوم عملية «التشذير» هنا بتوزيع غريب، ولكنه محكم. لا يمثل شكل الشذرات «حالة انزلاق فوق جرف أو هاوية» بقدر ما يمثل، من خلال التناظر الهندسى لإحداثيات الألفاظ، حركة التدلى البطئ (فى) عمق ما أو (بين) سطحين غائرين.

×

× ×

×

×

× ×

وعن طريق تأمل الارتباطات، نكتشف أن «الجسد»، الذى يذكر منكراً لا معرفاً فى عنوان القصيدة، يتدلى بين النفى (لا) والتقريب (تقريباً)، بين الاحتمال (ربما) والمستقبل الدال على الاستمرار (أبداً). وهو، فى الوقت نفسه، يتدلى (فى) النفى والتقريب، (فى) الاحتمال والاستمرارية. الجسد يتدلى (بين) الأشياء، و(فى) الأشياء معاً. ومعنى ذلك أن أشلاءه تتناثر وتنزلق: «أنزل على مدية جرف مجهول». كأنه يتشظى حين تمزقه المدية مزقاً. واللغة كذلك، تنزلق وتشظى بين النفى والتقريب، بين الاحتمال والديسومة، كما هو الجسد. الجسد لغة، واللغة جسد، والعلاقة بينهما هي الانزلاق والتناثر. الأنا مبشرة فى اللغة، واللغة مبشرة فى الأنا. كأن كليهما هاوية للأخرى، ومدية للأخرى فى آن. هذا التبديد المتبادل يمنح «الهلاك» و «النشوة» معاً. إن لذة الموت تنطوى على موت اللذة، ولكن غياب الجسد واللغة أو تشظيهما بفعل بعضهما البعض يجعل من المسافة بين (النفى) و (التقريب)، أو بين (الاحتمال) و (الاستمرار) مسافة موهومة؛ لأن الداخل ينداح عن الخارج، والخارج ينداح عن الداخل. (بين) هي (فى) دون أى فرق. الإيروس (الجسد) واللوجوس (اللغة) يتماهيان ويتنافران فى الوقت نفسه. وهكذا يغيبان لصالح حضورهما المزدوج، حضورهما الذى يمزقه الالتباس.

- ٩ -

إحلال الشئ فى نقيضه، والتعبير عنه به، هو ما نعينه بـ «إحلال التضاد». وفى قدرة هذا الإحلال أن يولد صورة شعرية مذهشة، ولكنها مشحونة بطاقة سالبة تنفى مفهوم الشئ نفسه.

يقول محمود درويش فى قصيدة «متتاليات لزمن آخر»:

كان يوماً مسرعاً . والغد ماض

قادم من حفلة الشاي . غداً كنا !

وكان الامبراطور لطيفاً معنا . كنا غداً

... نشهد تدشين الركاب

(لماذا تركت الحصان وحيداً)

«إحلال التضاد»، أخيراً، تفرغ للملاء من ملئه، للمسافة من مسافتها، للاتساع من اتساعه، للزمن من امتداده، للحدث من فعله، وللأنا من ذاتها. إنه تخل عن المحتوى، ولكنه ليس تخلياً عن المعنى، فمعناه يظل قائماً في التراجع، في العكس وفي كف كل شيء عن الاحتفاظ بمفهوم له لزاء الأشياء الأخرى.

- ١٠ -

نعني بـ «إشباع سياق النفي» نوعاً من النفي المكثف الذي يوجه السياق ويحكم في امتداده من خلال عنصرين هما: عنصر التكرار، وعنصر التقابل. فالسياق، في هذه الحالة، لا يستطيع أن يتنفس خارج هذه الحدود؛ لأنه يصير مشبعاً تشبعاً عالياً بالحركة الدورية لقوانين توليده.

يقول محمود درويش:

لا تاريخ للأيام منذ اليوم ،

لا موتى ولا أحياء .

لا هدنة ،

لا حرب علينا أو سلام

(متاليات لزمن آخر)

ويقول:

هنا وُلدت ولم أولد

سيكمل ميلادي الحرون إذا

هذا القطار

ويمشي حولى الشجر

هنا وُجدت ولم أوجد

ساعثر في هذا القطار

على نفسى التى امتلات بضفتين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

«ليت الفتى حجرٌ...

(مر القطار / لماذا تركت الحصان وحيداً)

«الغد ماضٍ»، ونحن كنا ولكننا لم يكن بالأمس، بل «كنا غداً». كتب عالم الرياضيات الغد ستيفن هوكينج ذات يوم يقول إن الكون إذا عكس مساره من التوسع والتعدد إلى الانخساف والتقلص فسوف يعيش الناس حياتهم رجوعاً إلى الوراء فيموتون قبل أن يولدوا.

إنه زمن آخر حقاً كما يقول محمود درويش في عنوان قصيدته؛ زمن يعود فيه الكون إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان في البدء، له كثافة لا انتاهية بما يفوق الخيال. كأن رحلة العودة إلى الدنور أو إلى الهباء الشامل هي المعروفة الفاتنة الباقية. سوف نشهد تدشين ركائنا في هذه الفانتازيا البهيجة، وسوف نحتفل بها كما يحتفل بنا الزمان الناكص على عقبيه. ستضمننا غواية العدم في حنان ولطف لأن العدم سيد الجميع. هنا يكشف الغياب عن ذاته بوصفه نعمة غير محدودة. ورحمة يتعذر وصفها، ألم نقل من قبل إن «الفانتازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة»؟

يقول أدونيس أيضاً:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ

استغفوه ، أيها النبض الذى يحكم الغيب

كن إيقاعه

امنح لرأسه أن يهوى بين ذراعيك

(جسد / مفرد بصيغة الجمع)

يتم هنا «إحلال التضاد» من خلال «التشذير» نفسه: أ ب د = ب د أ، ويلعب الجناس التسام أيضاً بين «الأبد» و«البدء» دوره الواضح في تأكيد التعادل أو التساوى، ولكنه تعادل التشظى وتساوى التناثر والانفراط. هذا هو إيقاع التلاشى في «كن إيقاعه»، و«امسح لرأسه أن يهوى». الغياب هو الراحة. الغياب هو الحضور الذى لا يقتضى ثمناً فادحاً من أجل إثبات ذاته. إن شيئاً لا يدفعه ولا يضطره إلى دفعه أو الصراع معه. «إن فكرة العدم تشظى على شيء أقل مما تشظى عليه فكرة شيء ما. وهذا هو مع السر كله»، كما يقول برجسون^(٥).

- ١١ -

«التظليل» منحى بصرى ينحوه الرسام فى لوحته، ولكنه يعنى - فى الحقيقة - ما هو أكثر من كونه مقابلاً بسيطاً للضوء. إنه يعنى نوعاً من الاختباء والكمون. وهو ما دعا يوخ ورفاقه إلى تسمية الشخص اللاواعى بالظل. الظل هو التوارى. وثمة ما يجمع، من حيث الصوت والدلالة، بين «التوارى» و «الوراء»؛ فالظل رجوع ما إلى الوراء، تأخر عن الإفصاح والإبداء وغياب عن التصدر أو نفى له.

يقول سعدى يوسف فى قصيدة «مصطفى»:

يا حلو يا مصطفى

يا زينة الشبان

مرت غيوم العدا

مرت على «حمدان»

يا حلو يا مصطفى

هان الذى ما هان

بعد الندى والندامى

ضعضوا البنيان

يا حلو يا مصطفى

يا سدره البستان

يا ليت شمس الضحى

حنت على الولهان

تابوت أخضر

وسماء بيضاء

ويطلع النخلة يبتل الماء

فى الضفة الاخرى: عمى

فى شاطئنا : كان أبى

يعتمد «إشباع سياق النفى»، فيما يبدو من المثالين السابقين أيضاً، على قدر ملحوظ من «التداعى الحر» الذى ييلور روح الغناء. وللغناء أن يكون مرثية كما يكون رقصة عرس أو حرب. المرثية هنا احتفال بقدرة الغياب على التجدد. وفى عطف الثنائيات الضدية على بعضها البعض (الموتى والأحياء، الحرب والسلام، الولادة واللاولادة، الوجود واللاوجود) يجد التصالح معناه، ويمتلك التجاور غايته، مما يعزز دور النفى ذاته. ويجعل منه بؤرة لعدسة السياق التى تمتص حزمة الضوء دون أن تمكسها أو تكسرها.

يعمل التكرار على إشباع نمط نحوى بعينه، وهو ما يطلق عليه ياكوبسون وعلماء الشعرية الآخرون «التوازى»، بينما يعمل التقابل على أن يغطى النفى مساحة الأشياء والمسميات والأفعال كلها على ما بينها من اختلاف، أو تناقض.

يصبح سياق النفى بفضل التكرار والتقابل مفعماً بتأكيد السلب، ويدعم «التداعى» الذى يعد شكلاً من أشكال التكرار هذا المظهر ويوصله. هكذا يتسم النفى بالكلية والديمومة فيبتلع ما عده. ما الذى يدعو الأشياء، إذن، إلى الفعل: «سيكمل ميلادى الحرون هذا القطار، ويمشى حولى الشجر؟» وما الذى يدعو مشهد الطبيعة والكون إلى التناغم والصفاء: «كل شئ هادئ فى ملتقى البحرين، لا تاريخ للأيام منذ اليوم؟» وما الذى يدعو أمنية الخلود القديمة إلى الانبثاق «ليت الفتى حجر؟» لعل هذه «المفارقة» هى التى تحيى معنى النفى ذاته بوصفه المعنى الأولى للموجودات، بل لعلها هى التى تصور لنا أيضاً، خضوع ماهيتين لمنطق واحد أصلاً. وهذا ما يفسره برجسون بقوله «إن الملاء طراز على نسيج الخلاء، وإن الوجود يضاف إلى العدم»^(٦). إن هذه «المفارقة» تبرز حقيقة جوهرية وتؤكددها، وهى أن الوجود والعدم كليهما يقعان على سن مدببة أو على حافة يمتورها قلق دائم، مما يجعل كلا منهما على أهبة الانزلاق نحو الآخر فى أية لحظة. وهذا ما يقرره العلم فى موجته الأخيرة، وما هجس به الشاعر - كذلك - دون أن يكون له سوى أداة الحدس أو الخيال.

تدخل في الروح

هكذا تختبئ المدينة الجهيمة، يختبئ الحضور الظاهر
الذي لقننا من قبل درساً بليغاً:

أيام أتيناك تعلمنا كيف يدور الفطر خبيثاً بين
الظل وبين النخل.

هنا يتجلى الغياب بوصفه حضوراً يعلن أسطوره:

يا حلو مصطفى

يا زينة البصرة

نوم الهنا، مصطفى ...

ما أضيق الحفرة

هذا التبادل في الدور يجعل التظليل أداة طيعة مرنة،
فالظل علامة تخضع للتحويل مادامت تفقد نفعيتها أو
استعماليتها المباشرة، وتجاوز آلية وظيفتها. ويعتمد توليد
الدلالة في هذه الحالة على إعادة إنتاج العلامة في سياق
جديد.

يمثل «الحلم» أيضاً سراء أكان في البقعة أم المنام
نوعاً من «الظل». إنه يبرج على منطقة مخبرة وغامضة،
ويرسل نحرها أشواقه أو مخاوفه.

يقول حسب الشيخ جعفر في قصيدة «خيطة الفجر»:

في الفجر الشترى الناحل أبحت عن آثار خطاها
فوق الثلج، وأتركها في حافلة المثلث تتسرب بين
يدي، وأتبعها في الزحمة أرقبها ساعات مجنونا
بالحب، أقول لنفسي:

ها هي تبطن خطورتها لكنني أعبر

قنطرة تتهدم قرب الضفة

(تلقائي، تنفّس في وجهي،

وتشير إلى الكهف المتضرر،

أخطر شاحبة في ثوب زفاني

في شط العرب: الزورق مخشوش بين البردي. وحيد.

لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية

أن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثالثة

أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافعهم

أنا عريانة،

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجاً

تدخل تحت الكتب الموصوفة

تدخل في الروح ولا تخرج إلا والروح ...

مدينتنا !

(مصطفى / معارلات)

يأخذ الشهيد موضع التصدر دائماً من وجوده داخل
إطار كإطار اللوحة. أما المدينة والذكريات التي ترتبط بها؛
تاريخها وأحزانها وهزائمها وأحلامها، فتداعى خارج الإطار.
المدينة ظل الشهيد وليس العكس. المدينة ذاكرة، والشهيد هو
الذكرى التي تمد ظلالها متمثلة في المدينة بذكرياتها
المختلفة. الذاكرة ظل للذكرى بعينها. كأن هذه الذكرى
شجرة وارفة ظلالها الممدودة هي المدينة بكل ما تحويه من
ذكريات منفصلة عن ذات الشهيد، ومنصلة به في الوقت
نفسه، إنه نوع من «القلب» الذي يسعى إلى أسطورة الموت
البطولي. «مصطفى» هو المفارقة التي تؤسس لكسر التعاقب
المألوف بين التجلي والكمون. لنقرأ:

والبصرة تدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجاً

تدخل تحت الكتب الموصوفة

- ١٢ -

يشبه «التشويه» حلما كابوسيا مفزعاً، يتحول عبره الإنسان إلى مسخ، ثمة فنان قد اشتهر بإضافة الهلع إلى مظهر الجسد. هذا الفنان هو «ماريني» الذى يرى فى فنه تعبيراً عن الخوف. تقول أنيلا جافيه بصدد ذلك: فى جذر بأس كهذا يكمن اندحار الوعي^(٨).

نقرأ من «مذكرات الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبدالصبور:

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهت أجنة الحبالى فى البطون

الشعر ينمو فى مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

(أحلام الفارس القديم)

ونقرأ من «الأعداء» لمحمد الماغوط:

تحت المصابيح المبقعة بالدم

رأيت ضرسى يطول

يلتفت نحو دموعى كالحمامة

وأرجلهم الرفيعة تنتشابك كالخيطان تحت المناضد

(غرفة بملايين الجدران)

يلخص الرعب الذى يثيره شكل المسخ قضية «السقوط». أليس غياب الشكل الإنسانى للإنسان هو غياب للعالم لأنه غياب للأمل الذى نضعه فيه؟ أليس تشوه النسب وتداخلها هو المعادل التصويرى لغياب القيمة؟ وما الجمال سوى كونه مظهراً للقيمة؟

تعمل الرؤى المفزعة على تقويض منظومة المثل الجمالية، لا لتستبدل بها مثلاً جمالية أخرى، بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح، وتؤكد تفهقر عوامل الاختيار

الأبيض، فى تاجى الذهبى،

وأكشف عن كنزى المخبوء.

وأترك عندك خيط الباب

إلى الليل السفلى، ويغلبك

النوم المتربص قرب الباب،

وأطفئ زينتى الليلية أنشر

عنوانى فى ذرات الريح الرملية...

(عبر الحائط .. فى المرأة)

إن الأنا والظل مرتبطان بالرغم من انفصالهما على النحو الذى يرتبط وفقاً له الفكر والشعور معا. ولكن الأنا - كذلك - فى صراع دائم مع الظل، كما يقول يوج من أجل اكتساب الحرية^(٧).

قد يشير «التدوير» نفسه إلى رمزية النفس التى رُسمت قديماً على شكل دائرة، وهناك «تهدم القنطرة» و «تضور الكهف» و «آثار الخطى» و «التسرب من اليدين فى زحام الحافلة». هناك، إذن، الغياب والانكسار ثم التشظى «أنشر عنوانى فى ذرات الريح الرملية». وسوف تعمق صورة المرأة فى ثوب الزفاف الأبيض والتاج الذهبى من إيقاع الحسرة والجنون والفجعية حتى يبدو (الظل) نفسه، فى النهاية، بمعناه الحرفى هابطاً نحو ضياع الأنا المحقق فى سراب الوهم الكثيف:

ويهبط ظلى السلم

تفتح فى وجهى الطرق المبتلة،

ثانية تتموج فى ورقى امرأة تتخفى عني، تترك

لى آثار خطى ورداء أعصره عبثاً، وأضم الريح.

ويصنع انتفاء الوجود المكاني للجسد نهاية أسرة؛ حيث يعبر من خلال «الاستبدال» عن عمق التلاشى واتساعه، وعن قدر الغياب المتكرر الذى يجدد دورته إلى الأبد:

تدق على لهبى باباً لا تسمع دقته وتطوق

نادلة البوفيت وتبحث عن بدنى.

يفضح فقدان القدرة على التكيف أو التصالح مع واقع ذي شرائح متجاوزة ومتعاكسة القطبية في آن، أى مع واقع يلغى بعضه بعضاً على نحو مشوش ومختلط دون أن يعطى نفسه أو يعطى من خارجه فرصة حقيقية أصيلة لاختيار إحالاته أو تشكيل منطق لجدله. إنه واقع مضطهد من ذاته ومن ما هو خارجه، واقع عشوائي مشذر، ومنفى ومشوه، وخاضع للحذف المطرد.

مفهوم «الغياب والتشظى» في القصيدة العربية المعاصرة مفهوم مركب، مفعم بالتداخلات والتخارجات؛ لأن وعى الخطاب قد صار أكثر تعقيداً من أحادية التصور التي يمثّلها النمط في اختزاله وتخفيفه من العلاقات التي تكسر المألوف. لذلك فإن صوغ النموذج يحتاج، دوماً، إلى تعديد مستوياته، أو تحتاج هذه المستويات إلى التعامل معها بوصفها نماذج مختلفة واقعة في مستوى واحد.

كان «الغياب» فيما مضى، دلالة لها شكل واحد أو أكثر من شكل. بيد أنه الآن، في تقديري، منظومة من الدلالات لها منظومة من أشكال التعبير. وذلك لأن الواقع - في الحقيقة - لم يعد واقعاً واحداً كما كان من قبل، بل أصبح أكثر من واقع نحاول أن نضفى عليها جميعاً طابعاً كلياً، حيث نعامل كل واقع بوصفه شريحة جزئية تجاور شريحة جزئية أخرى تمثل واقعاً معاكساً.

الغياب - أخيراً - في وعينا الشعري المعاصر، غياب إشكالي؛ لأن له ادعاءاته الفلسفية التي قد تتفق أو تختلف مع هيكله الموضوعي. إن ما نزعمه، دوماً، هو جزء من الوجه وجزء من القناع، ولكنه ليس الوجه محضاً أو القناع محضاً. الغياب غيباناً. وهو يلقي علينا قولاً ثقيلاً. وعلينا أن نقرأ فلا ننسى، وأن نتساءل فلا نرعوى، وأن نجيب فلا يصدنا الهوى عن القصد، ولا يشغلنا المرأ عن المرئ، فالحقيقة لا تسفر عن وجوهها المتعددة إلا إذا أرجعنا فيها البصر، ولا تجدد تأويلها إلا إذا تقشر اللحاء عن اللب.

السوية. ومن ثم فهي تعرقل حيوية الحضور الإنساني في العالم، تعرقل النمو والتطور والارتقاء إلى أعلى، لتخلى الوجود أمام اندفاع اللغة، لتدشن مشهد الحميم.

ثمة عدسات، من شأنها عندما نركب في الكاميرا السينمائية، أن تشوه الصورة. هذا ما تفعله اللغة هنا عندما تخاكي ذلك النوع من العدسات. إنها تدمر علاقات التناسب المتعارفة، وتعيد صوغ العلاقة بين جزئيات الوحدة على نحو غريب ومثير للهللع. وبذلك فهي تقوم بتوصيل «رسالة» خطيرة الدلالة فحوها أن الإنسان الذي نعرفه لم يعد موجوداً، وأن الإنسان الذي ننشده لن يأتي أبداً. ليس لدينا سوى المسخ الذي يصعد في طريق ممهدة لقبحه وقسوته وشهوة امتلاكه.

- ١٣ -

يقول هوبس: لقد كان الخوف هو حياثي الوحيد. ربما بدا لنا ذلك ترفاً بعض الشيء، ففي الهوى قدر ما من الاختيار وقدر ما من الفتنة أو الشغف. الخوف، في حالتنا، ضرورة تتحكم في الاختيار والشغف لأن الغياب أو التشظى، هنا، حالة قهريّة وليس موقفاً. ليس نعمة إرادة أولية تدفع، في الشعر الذي امتحننا وامتحنه، إلى الكوص، ليس نعمة نزوع باطنى أصلى إلى ذلك. إن الآنية التاريخية/ الشخصية في ازدواجها هي التي أنشأت الإرادة أو النزوع، وهي التي وجهتهما فيما بعد. لعل مسارين متفارقين لحضارتين أو ثقافتين يؤديان، أحياناً، إلى بعض الشيء، إلى تسيجيتين متقاربتين ضمن منظومتين مختلفتين من النتائج. يؤدي المناخ الإنساني المفتوح إلى سيولة تفعل الشيء نفسه. بيد أن خيطاً رفيعاً وحاداً، في آن، يظل قائماً. هذا الخيط هو ما يفصل فضاء عن آخر.

يتميز مفهوم «الغياب» في القصيدة العربية المعاصرة عن مفهوم «الغياب» في القصيدة العربية القديمة (مع اعتبار تعدد المراحل التراثية وسماتها)، من حيث كونه منهوماً

الهوامش:

- (١) لريك فروم، الإنسان بين الجوهري والمظهر، ت: سعد زهران، عالم المعرفة (١٤٠)، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٨، ٢٩.
- (٢) Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice*, London and New York.: Methuen, 1987, p: 82.
- (٣) يوري لوتمان، «سيمبوتيقا السينما»، ت: نصر أبو زيد: من كتاب مدخل إلى السيمبوتيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس المصرية، ١٩٨٦، ص ٢٧٧، ٢٨٠.
- (٤) المرجع السابق، ص ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠.
- (٥) هنري برجسون، التطور الخالق، ت: محمود محمد قاسم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٣١٢، ٣١٣.
- (٦) المرجع السابق، ص ٣١٢.
- (٧) كارل جوستاف يونج وجماعة من العلماء، الإنسان ورموزه، ت: سمير غنلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ١٥٦.
- (٨) المرجع السابق، ص ٤١٩.

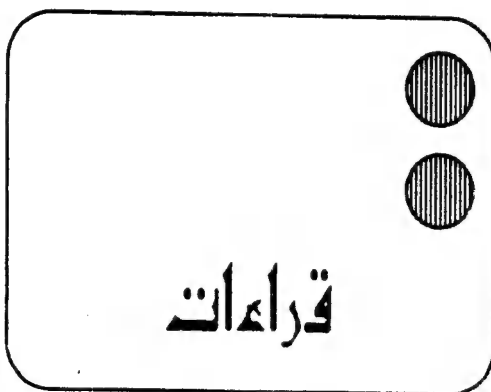


مرکز تحقیقات کتابت و اسناد





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی





مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

شعرية الخبر

فريال جبورى غزول*

من البداية، أحب أن أوضح عنوان مقالتي الملتبس «شعرية الخبر» وتفصيل قناعتي النقدية. إن ما يهمنى، باعتبارى مهتمة أصلاً بالأدب المقارن، هو الإضافة الجمالية التى يقدمها أو يبرزها شاعر ما - لا بالنسبة إلى شعر أمته فحسب، بل إلى الشعر عامة فى أركان المعمورة؛ أى إن ما يهمنى من الشعر العربى لا توافقه وتراسله مع الشعر العالمى، بل «خصوصيته». ولا أقصد بهذا «محليته»، بل تمايزه عن غيره، أى تلك الخصوصية التى تشرى النتاج الشعرى فى العالم، لأنها تقدم نموذجاً جديداً أو استراتيجية فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن. وليس الغرض من الدراسة تقديم النموذج باعتباره سلطة فنية أو مثالا للاحتذاء، وإنما باعتباره رافداً من روافد الإبداع وعزفاً منفرداً فى سيمفونية متعددة الأصوات والآليات.

وقد اخترت عنوان «شعرية الخبر» ولم أتخذ من «قصيدة الخبر» عنواناً حتى لا أثير مشكلة تعريف القصيدة،

كيف نكتب الخبر؟
كان بإمكانه أن يبتلع كل شئ
السياق المضطرب
والوقائع الملتبسة
أما ما لم يكن يسمح به
فهو الأقوال المرسلة
التي لا تدعمها مصادر
فأياً كان ما يجرى
وأياً كان ما يتعلق به
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد
أنه ينقل عن آخرين
وأن شيئاً لا يشغله الآن
سوى أى الصيغ أفضل
لكتابة الخبر

محمد صالح^(١)

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

من موت أطفال وجوع شيوخ واغتصاب نساء ليس إلا شريطاً للنسبية وملء الفراغ، لاحقاً للتفكير والتأمل والمراجعة. فالخبر بتقنيات الاتصال الجماهيري يمتلئ بالاستجابة ويطلع الفضائح ويجعل الفظاظة تبدو أمراً عادياً فلا تثير ولا تحرك. وما يقوم به محمد صالح هو إعادة إنتاج للأخبار في شكل يجعل المتلقي يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجري حوله.

إن استخدام محمد صالح للخبر أو النبأ يجعل منه أكثر من وثيقة، وإن كان يحتفظ ببعده الوثائقي: إن يضيء على الخبر قيمة شعرية ترفعه من مستوى الصحافة إلى مستوى الأدب. وتداخل الوثائقي بالأدبي ليس جديداً في الرواية والمسرح والسينما، وقد كتب نقدياً الكثير عن تجاورهما وتداخلهما ولكن قلما يحدث ذلك في مجال الشعر. واكتفى في هذا السياق بالإشارة إلى رواية صنع الله إبراهيم (ذات) ... ١٩٩٢ - حيث قابل المؤلف، في تعاقب، بين فصل سردى متخيل وفصل وثائقي منتزع من جرائد مصرية. وقام ألفريد فرج في مسرحيته (النار والزيتون) - ١٩٧٠ - بالترميز بين التسجيلي والتمثيلي. وأما في فيلم (المخدوعون) للمخرج توفيق صالح المقتبس عن رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس) فنجد صوراً فوتوغرافية من التخييمات الفلسطينية ولقطات من السينما التسجيلية (اجتماعات الجامعة العربية وهيئة الأمم المتحدة) في نسج الفيلم.

ولمحمد صالح ثلاثة دواوين: (الوطن الجمر) ١٩٨٤، (خط الزوال) ١٩٩٢، و (صيد الفراشات) ١٩٩٦؛ وكل منها متميز ويمثل مرحلة شعرية مختلفة. ففي (الوطن الجمر) غنائية تدرج الديوان في مرحلة المد الثوري، و(خط الزوال) يمثل عنف الانكسار القومي وحدته. أما (صيد الفراشات)، فيتمثل مرحلة ما بعد الانكسار حيث يعكف الشاعر على الانطلاق من نقطة الصفر ليقوم بصياغة لغة ما بعد الانهيار: إن يكسب قصائد قصيرة أو منمنمات شعرية. وهذا الكتابة، التي تنطلق بعد نهاية حلم واستنفاد مشروع، تتسلسل بالجزور الشعرية لتشكّل ذاتها. فهي ليست قصيدة ساذجة، وإن كانت متقشفة؛ إنها قصيدة بدائية - بالمعنى

وهل يندرج النص الفلاني تحت لافتة الشعر أو النثر. فأنأ أرى أن المعركة الماثرة حول قصيدة النثر معركة مفتعلة، ولا أرى تبريراً للذين يخطرطون فيها، سواء كانوا رافضين أو متبنين لها. فالنص الجميل جميل في ذاته ولا يبرده جمالاً أن نشرقه بلقب «قصيدة» أو ينتقص منه كونه مجرد «نثر». لكن مفهوم «القصيدة» يبقى متغلقاً عندما ينطلق من مفاهيم مسبقة وجاهزة، لا من تحسس آفاق الشعرية كما ترد في مختلف مستويات حضارتنا: حضارة المؤسسة والمعارضة، المركز والأطراف، الأدب الرفيع والأدب الشعبي.

وعند قراءتي ديوان محمد صالح (صيد الفراشات) (١٩٩٦) أحسست بمذاق مختلف ومتميز، حاولت أن أصفه من خلال تحليل واستقرائي فوجدت جماليته تتكشف فيما يمكن أن نطلق عليه «قصيدة الخير» - إن صح التعبير - حيث يتخذ الديوان النبأ مادة خاماً يضيء عليها شعريته الخاصة. ومن المعروف أن الخبر الإعلامي أبعد ما يكون عن الشعرية؛ بل إن الشعر كثيراً ما يقابل بخطاب الجرائد والصحف. فالخبر والشعر يكادان يكونان نقيضين، وجمعهما فنياً يحفز الذهن لما فيه من تقاطع الأضداد.

إن الإبداع التجريبي كثيراً ما يقوم على رفض السائد وتقديم البديل؛ وهو ما ألفناه في الأدب الطليعي، لكن تجربة محمد صالح تتميز بكونها تستثمر شعرياً السائد والمتاح لتعيد تشكيله تشكيلاً جديداً، كأننا أمام عملية تدوير ثقافية توازي عملية التدوير البيئية، حيث يعاد استخدام الركام من المستهلكات الورقية أو المعدنية في دورة تحويلية تجعل من النفايات منتوجات ذات قيمة. فلفظ أصبحت الأخبار - التي تنهال علينا من صحف العالم وإذاعات وبرامج التلفزيونية بأطباقها المتعددة - سيلاً إعلامياً يجرى المتلقى دون أن يهذب ذائقته أو يعمق وعيه؛ بل بالعكس يقوم بتبليده وترويضه. فيصبح المتلقى - قارئاً أو متفرجاً - مستلقياً، فاقد الحساسية الإنسانية والتعاطف مع متاعب الآخرين. فتكديس الأخبار وتتابعها وطرائق عرضها وتقاسمها تجرّ من القهر والفساد والحصار والتجريح أموراً عادياً، لا مفر منها وحتى لا بأس بها؛ وكثيراً ما تصبح ترويحوية، كأذ من يجري في العالم

الدلالة وتترك الحدث بلا تعليق، وإن كانت تهز متلقيها، لتترك فيه أثرًا يكتمل عندما يلتقط رهاقتها ويقتنص معناها الأعماق. ويقول الأديب الكبير جاريثا ماركيز الذي مارس الكتابة الصحفية والإبداعية، متذمرًا من تسلط التقنية على زمام الصحافة المعاصرة: «أصبحت قاعات التحرير مختبرات معقمة... عبر الحاسوب، حيث يكون التواصل مع الظواهر المعلوماتية أسهل من التواصل مع قلب القارئ»^(٦). إن هذا التغييب للعامل الإنساني في الإعلام يقابله في الخبر الشعري حضور إنساني مكثف يستدعي عقل القارئ وكيانه.

إن الخبر الشعري الأول «جد» الذي يفتتح به الشاعر محمد صالح ديوانه، يمسرح النسق البطريكي القبلي عبر مشهد درامي:

كان لى جدّ

كان أعقب تسعًا

وتسعين جارية

وبنين

ثم فى أخريات السنين

اصطفى طفلة

كان أصغر أحفاده يشتهيها

كان يجلس فى حجرها

وتميل تقبله

والقبيلة شاخصة^(٧).

ومضمون القصيدة يمكن أن نستحضر مثله الكثير في الأخبار التي يتناقلها الناس؛ إلا أن وقع القصيدة يتشكل إلى حد ما من المفارقة المتضمنة في العبارة المسكوكة «يطارد من هى فى سن ابنته» التي صعدت إلى «من هى فى سن حفيدته». وهناك انقلاب فى العصور الجاهزة، فعوضًا عن «طفلة فى حجر جدها» نجد العكس فى القصيدة: «الجد فى حجر الحفيدة». لكن مفعول القصيدة المؤثر لا يأتى فى نظرى من التفاوت والمفارقة، بقدر ما يأتى من تقديم الحدث من زاوية نظر مغايرة.

الإيمولوجى للكلمة - فهى تبدأ مسيرة وتشكل شعرية البدايات. وهى تتشابه مع الأشعار التى نخدها فى ثقافات قديمة ومنقرضة: التعويذة، الحكمة، التهليل، النواح، وكل ما يصاحب الحياة والموت مما يجعل الإنسان ينشد أو يندب. وقد اختار محمد صالح من هذه الأصول الشعرية أو الجذور الإبداعية «الخبر» مبنى. والخبر نوع من أنواع التبليغ عن حدث، وهو يتجاور مع القصة والسيرة والحديث والحكاية والسمر والخرافة والأسطورة والرواية والحادثة والمثل والمقامة فى أشكال السرد العربية المتوارثة^(٨).

ويتميز الخبر بارتباطه بالواقع، لا بالمتخيل، وإن كان إمكان عدم صدقه واردًا، فهو «يقبل قولاً أو كتابة» ماحدث وما كان^(٩). وبالإضافة إلى كون «الخبر» جنسًا سرديًا نرائيًا^(١٠)، فهو أيضًا جنس إعلامى معاصر ومهيمن، فيمكننا أن نقول دون أى غلو إننا نعيش فى زمن الخبر والأخبار، زمن المعلومات والإعلام، لا زمن الشعر ولا زمن الرواية ولا زمن المسرح. فقد طفى الاتصال الجماهيري الشفوي والمرئي، بشكل سرطاني قضى على الهمس الأدبي أو كاد، وجعل من التجويد اللغوي فناً منقرضاً أو مقصوراً على نخبة. ومن هنا، أرى إسهام محمد صالح فى ديوانه الأخير حيث يقتحم مسيرة الموجة الإخبارية ليطوعها لصالح الفن. وأعتقد أن الفنان محيى الدين اللباد الذى أشرف على إخراج الديوان وصمم الغلاف قد التقط خاصية الديوان، فاستخدم للغلاف - منطلقاً من عنوانه - حياض فراشة بجسد آدمى يحمل فى كفه اليمنى صحيفة يومية وفى يده اليسرى صندوقاً مغلقاً، وكأنه يشير بهذا الرسم التمثيلي إلى الصحافة المعلنة من جهة وأسرار الشعر المعلقة من جهة أخرى.

تتقمص قصيدة محمد صالح البحر ولكنها تفرغه من الثرثرة والإسفاف، ففي ديوانه:

تفيض القصائد السعيرة بالوجل الناعم الزاحف

إلى الجوانب، أشواكاً تنفرز فى الفؤاد بسبب هذا

التصميم على أن تخلو القصيدة من الضجيج^(١١).

وبقدر ما تنحو القصيدة نحو الصمت بقدر ما تؤثر فى زمن الجمعية. إن قصيدة محمد صالح تبتعد عن تقرير

أن يبدأ بما يسمى بـ «النقطة الرئيسية» ثم «التوسع» وإضافة «تفاصيل الحدث» ثم «استشهادات» عنها وأخيراً «تفاصيل إضافية». فالترتيب يبدأ بالأهم وينتهي بالتفاصيل الأقل أهمية مما يطلق عليه بالهرم المعكوس. ويقال إن هذه الطريقة في الإخبار توصل للقارئ من السطر الأول جوهر الموضوع لإشباع فضوله، بينما تسمح لرئيس التحرير بأن يقطع جزءاً من نهاية الخبر - لضرورات الجريدة - دون أن يستر الأهم^(٨). ومع أن الشاعر يقترب في تقديمه الخبر من الإيجاز الصحفي، إلا أنه على عكس الممارسة الصحفية يصعد إلى أن يصل إلى نهايته المفاجئة التي تحمل الذروة الختامية منطلقاً للمراجعة.

وبفاجئتنا الشاعر، في نهاية قصيدته «الكمين» (ص ٥١)، باغتيال في نقطة تفتيش، مع أنه يمهد للواقعة وكأنها توقيف روتيني سينتهي بمواصلة السير:

يتصادف أنهم يستوقفونه

كلما عاد متأخراً إلى بيته

يتفحصون الأوراق

ويسألونه عن اللوحات المعدنية

ثم يسمحون له بمواصلة السير

يتصادف أنهم يستوقفونه أخيراً

يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد

ويكونون قد انتظروا طويلاً

دون أن يعثروا على ضالّتهم

يتفحصون الأوراق

ويتركونه مثلما يفعل كل مرة

يغادر السيارة

ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها

في مكانها هناك

ثم يطلقون عليه الرصاص.

فالمذهل في هذا المشهد ليس نزق الجدد بقدر ما هو استجابة الصغيرة، أي تمريرها لفعليته، بل تقبلها لها. أما القفلة في «والقبيلة شاخصة» - بابتعادها عن الإدانة المباشرة والسخرية الفجة - فهي تدعو القارئ إلى تأمل هذه العلاقة «الشاذة» السارية في القبيلة، تلك القبيلة العاجزة عن الوقوف أمام ما يحدث من شدة هوله.

وفي قصيدة «الجثث» (ص ٤٠) يقدم الشاعر خبراً عن عمارة الموت التي انهارت عند حدوث الزلزال بكل التفاصيل التي قرأنا عنها في الصحف: المجوهرات بين الانقراض، الكلاب التي تششم رائحة الأحياء المدفونين؛ لكن زيادة على النبأ الصحفي يفاجئنا الشاعر بأن الجثث التي عثر عليها كشفت عن فضائح غير متوقعة، وبالتالي فالانهيار أكثر جذرية من انهيار مبنى:

الامتعة والحلى

التي استنقذوها من بين الانقراض

كانت أكثر مما خمنّا وجوده

في البناية التي ضربها الزلزال

والكلاب المدربة

التي تجدّ في إثر الأحياء المطمورين

الجثث وحدها

هي ما أعياهم التعرّف عليه

عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب

ولم تكن مصادفة

أننا استلمنا جنثاً

غير تلك التي انتظرناها.

إن البيت الأخير في القصيدة هو الذي يهزنا لأنه هو الذي يكشف عن الخيانة، عن المأساة في المأساة. ومع أن قصائد محمد صالح تكاد تكون تلفرافية كما في نشرة الأخبار، إلا أنها على عكس الخبر لا تقدم جوهره في المطلع، بل في الخاتمة. فالمتعارف عليه في الخبر الصحفي

صفحة الجريدة التي نكتظ بالكلمات ولا تترك مساحة إلا وتملؤها بالحروف. وأرى أن كثرة استخدام صيغة ضمير الغائب، ليس من باب الحد من الذاتية والتورط العاطفي، كما يرى جابر عصفور^(١٢)، بل من باب تقمص صيغة الخبر وانتحال شكل النبأ. كما يستدعي الشاعر مفهوم «الخبر» باستخدامه المفرط لفعل «كان»، حيث تقع عليه في أكثر من ستين جملة من جمل هذا الديوان الصغير. فهو يستهل قصيدته الافتتاحية «جد» بفعل «كان» الذي يتكرر فيها أربع مرات، كما أنه يستهل عشرين قصيدة (ما يقرب من نصف قصائد الديوان) بفعل «كان»، وكثيراً ما ترد «كان» في مطلع القصيدة ومنصفها وخاتمتها مشكلة لازمة ومشيرة إلى عصر الخبرة.

كما أن قصائده، على الرغم من قصرها، لا تندرج تحت شعر الهايكو المعروف بتركيزه على صورة في الطبيعة تكون مقابلاً لحالة نفسية. فمحمد صالح يوظف صوراً من الحياة، لا من الطبيعة، لا ليقدّم المقابل الحسي لحال داخلي، بل كناية عن وضع إنساني. وهو بهذا أقرب ما يكون إلى اللقطة الفوتوغرافية الشعرية، وكما تقع في الصحف والمجلات على صورة ومعه عنوان أو تعليق، كذلك نجد قصائد محمد صالح غامضة يوضحها عنوانها وكأنه مفتاح لغز. والفارق بين استخدام الصحف للعنوان أو المانشيت وعنوان القصيدة عند محمد صالح هو أن الصحف تبتسر في عناوينها المادة الخبرية، لهذا يكفي أحياناً أن نقرأ المانشيتات لنعرف ما يجري، فهي تختزل الخبر. بينما عند محمد صالح العنوان لا ينتزع من المادة الخبرية وإنما يكملها في علاقة تكافلية. فمثلاً القصيدة التالية المكتوبة بضمير المتكلم:

سأنهض من الضجة التي خلّفتها

وأصعد في الغبار الذي أثرته

وسأبدأ من ها هنا

من الحافة

وأتابع سقوطي

ويرى الشاعر سعدى يوسف أن توتر القصيدة لا ينتهي إلا في البيت الأخير، «إلا أنه الانتواء الذي يماثل تلقياً زخه الرصاص»^(١٣). النهاية، إذن، مباغتة وخارجة عند شاعرنا، ومع أنه يصوغ قصائده كأخبار، إلا أنه يعكس الخبر في مرآته الفنية، ويعدّل الهرم المقلوب، فموضوعاً عن إثارة القارئ في المطلع وطرح جوهر النبأ ثم الانتقال إلى التفاصيل الثانوية والتعريجات الاستشهادية التي تتضائل أهميتها حتى تتلاشى تماماً في خاتمة الخبر الصحفي. نجد استرجاعاً للقارئ وتصعيداً لفضوله ثم مباغتته بالخاتمة دون تفاصيل إضافية أو توضيحات إنشائية.

إن هذه القصائد الثلاث تمثل الأحداث اليومية التي نقرأ عنها بالصحف ولا نكاد نغيرها اهتماماً إلا إذا لامست حياتنا شخصياً: الشيخ الذي يتزوج صبية، العمارة التي تنهار بسكانها، المواطن الذي يفتال. إنها أحداث نمطية تقدمها الصحف عتياً: بأسماء محددة وأماكن معروفة. أربح دقيقة؛ ويحاكي شاعرنا هذه التقريرية إلا أنه يرفعه إلى مستوى التجريد. وكما يقول جابر عصفور، «كان»

الشاعر يعتمد أن يتحدث عن مدينته التي يعيش فيها بوصفها امرأة المدن التي يعرفها... هي مدينة نعرفها على سبيل التحريد وليس التعيين»^(١٤).

فليس المهم عند الشاعر التفاصيل ولعمول بل الهيكل والبنية، لهذا فنحن لا نعرف شكل الحفيدة، ولا عدد طوابق العمارة، ولا هوية المواطن. وما يجعل هذه الأخبار محرّضة للتفكير هو صدمة الخاتمة؛ فالشاعر يفعل قصائده الثلاث بأبيات تخرجنا عن المعتاد = تجاوب القصيدة مع المعجوز، استلام جثث غرباء في الشقق، إطلاق رصاص على عابر سبيل في نقطة تفتيش. ولأن القصيدة تمتنع عن الشرح والتفصيل فهي تستدعي التفكير، كأنها «حكاية مأزقية» كما ترد في الأدب الأفريقي، حيث تطرح إشكالات عبر حكاية قصيرة أو خبر موسع ليترك حله للمتلقين فيتناقشون حوله، ويقدم كل واحد تصوّره للخروج من المأزق^(١٥). ومما لاشك فيه أن تصميم الصفحة الشعرية بمساحاتها البيضاء و فراغاتها المؤطرة للقول الشعري يسمح ويشجع على التأمل، بعكس

ومع أن القصائد التي تشير إلى الأحداث السياسية كثيرة، خاصة في الشعرية العربية المعاصرة، فإن نماذج محمد صالح يأتي من ابتعاده عن أخبار السياسة الكبرى من حروب وانشقاقات ومعاهدات ومؤتمرات، لينشغل برصد أثرها على مجرى حياة الناس البسطاء، وهو يتمثل حالة المنفى في قصيدة «السراب» (ص ٦٥):

هكذا دائماً على مسافة منا

البلاد التي أحببناها

وحيثما ينحسر الموج

تلوح جنث الفرقى

كما يتمثل تغير معالم الأحياء الناجمة عن الانفتاح الرأسمالي والتنمية العشوائية، مما أدى إلى تغير في حياة البشر، من نسق رعوى حميمي إلى تمدن اغترابي، في قصيدة «الكهل» (ص ١٦)، حيث يشير إلى الفارق بين ما تعود أن يراه إنسان في طفولته وما آلت إليه الأمور في كهولته، وهو تغير يندرج تحت هموم البيئة، كما نقرأ عنها يومياً في الصحف:

كان الخلاء فيما يلي بيته مباشرة

ولم يكن يجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التي كانوا يتخيرون أحلاها

يزفونها في المواسم

والتي ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصابين

والفرق بين الهم البيئي في اقتطاع الأشجار وتقلص المساحة الخضراء كما يرد متواتراً في الإعلام وبين القصيدة المعنية به يتمثل في طريقة التقديم التي تطرح نقلة بين طقوسية الفلاحين في «زفاف القطعان في المواسم» ومنطق السوق بتركيزه على العرض والطلب في «واجهات

تنضج عندما نعرف أن عنوانها «الحجر» (ص ٥٥) والتكافل ذاته بين العنوان والقصيدة مجده في «الأضحية» (ص ٥٤):

حتى بعد ما أجهزوا على

ظل دمي حبيس جسدي

وعبثاً حاولوا

أن يلطخوا أكفهم

ويحتفلوا

إن هذه القصائد ليست ألفاظاً تستعرض معرفة لغوية وإنما تثير صورا من إرادة المقاومة. فالحجر سيسقط لكن بعد أن يشير ضجة، والضحية تنحر لكنها لن تسمح لقاتليها بالاحتفال. الموت، إذن، ليس مجانياً ولا يمر بسكونية.

وأحياناً تأخذ هذه القصائد ملامح «البورتريه» كما في قصيدة «السرى» (ص ٣٦)، لمعجوز تنصت:

كان هناك دائماً ما يخفونه عنا

ووسط التدابير الأكثر صرامة

كانت دائماً هناك

جدتي العجوز

بجسمها الضامر

وعينيها الكليلتين

يدها على الهواء

وأذناها على الصوت

كما نجد في قصيدة «العربة» (ص ٢٧) لقطة لمشهد عابق بالحسية، والعنوان يؤرث تمرکز الرؤية فيه وتتضح:

لم يكن الحوذى وحده

فحتى المهرة كانت تتلوح

والنسوة خليط مترجج

من الثياب والأثداء والعصائب

وغنج فائح

«الحكاية»؛ فالشخصيات فيها تبقى هلامية والحبكة القصصية غائبة، لأنها تقدم مشاهد تستحضر تاريخاً أكثر مما تقدم تاريخاً محكياً.

وأخيراً، نتساءل لماذا «صيد الفراشات» عنواناً لهذه المجموعة من الإخبارات الشعرية؟ ولو رجعنا إلى معجم محمد صالح الشعرى لوجدنا أن الفراشة تحمل دلالات النشوة والدفء والجمال، فهو يقول في قصيدة له في ديوان (خط الزوال):

وخاطره منتشٍ

كفراش بلون الصباح الدفئ! (١٣)

كما يقول في قصيدة أخرى في الديوان نفسه:

أنت - ككل الفراش الجميل -

تضيئين في النار! (١٤)

وفي قصيدة «صيد الفراشات» (ص ٣٢) في الديوان الأخير، يقول الشاعر:

من أين جاء الخاطر المرء

أنه منذ ما يعي

ينتهي حيث بدأ

وأنه لن يعثر عليها أبداً؟

هناك هاجس الفشل «الخاطر المرء» يتلخص في عدم ثقته باصطياد الفراشات التي تشكل في قاموس صالح الشعرى ومضات التجلي. إنه شعور الفنان أمام قدسية عمله ورهافة مشروعه. وهذا التشكيك الذي يساور المتحدث ما هو إلا التعبير عن غيرة الطريق، فجماليات قصيدة الخبر قد توقعها في لاشعيرة الخبر، وشعريتها قد توقعها في اللاخبر، فهنا الشاعر كمن يسير على حبل رفيع، إن لم يملك توازنه الصعب سقط يميناً أو يساراً. ولكن ليس لهذا التخوف ما يسره، فقد نجح محمد صالح في تبطين أخباره بالشعر وشعريته بالخبر، بحيث يجعل من ديوانه بحياديته الظاهرة وانفعالاته الباطنة واقفاً على تخوم الشعر والخبر في آن.

القصابين»؛ وما لاشك فيه أن القصيدة باختيارها العرس (يزفونها) في مقابل الذبح (القصابين) نشحن الأول بالإيجابية والثاني بالاستنكار.

وفي قصيدة «الزيارة» (ص ٢٥ - ٢٦)، يرصد الشاعر استمرار معالم المكان وتغير البشر (كما نجد في الصحف في باب حدث قبل عشرين أو خمسين عاماً)، ليناجئنا في آخر القصيدة عبر تقنية الالتفات إلى الهم الكامن:

البيت الذي باعته الأم

بعدما اتسع عليها

ذو البابين على الناصية

الخشبي

المشروع على الشجرة التي

تظل عليها الشرفة

والحديدى

الموصد على الدرج المتآكل

كان هناك

والشقة التي تركتها إلى أخرى في الضاحية

شقيقتها التي كانا يزورانها

أيام كانا مخطوبين

والمقهى

الذي يسمع فيه الآن

الاغنية ذاتها

تتردد في خواء المناضد

ذات الرخامات الباردة

النادل وحده تغير

هى أيضاً لابد تغيرت

وعلى الرغم من الاستخدام المكثف لـ «كان» في قصائد محمد صالح التي تقدم حسراً، فهي تعتمد عن

الهوامش:

٥ - محمد مستجاب، «فراشات محمد صالح»، أخبار الأدب، عدد ١٣٩ (١٠/٣/١٩٩٦)، ص ٣٠.

٦ - جارتيا ماركيز، «دفاعاً عن عودة الذكاء والأخلاق إلى الصحافة»، العلم (جريدة مغربية)، ١٢/١/١٩٩٦، ص ١٢.

٧ - محمد صالح، صيد الفراشات (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٠. وكل الصفحات في متن المقالة تحيل إلى هذه الطبعة. ٨ - راجع:

Warren Agee et al., Reporting and Writing News (New York: Harper and Row, 1983), pp. 37- 38.

٩ - من مخطوطة لسمدي يوسف.

١٠ - جابر عصفور، «قصيدة النقص»، الحياة، ١٩٩٦/٤/١، ص ١٣. ١١ - راجع:

William Bascom, African Dilemma Tales (The Hague: Mouton, 1975).

١٢ - جابر عصفور، سبق ذكره، ص ١٣.

١٣ - محمد صالح، خط الزوال (القاهرة - دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص ٣٤. ١٤ - المرجع سابق، ص ١٧.

١ - قصيدة غير منشورة من قبل (كنت في ربيع ١٩٩٦)، تفضل الشاعر محمد صالح بإطلاعني عليها بعد سماعه ملخص هذه الدراسة في مهرجان القاهرة للإبداع الشعري (٢٣ - ٢٧ / ١١ / ١٩٩٦)، وهي تتميز ما ذهبت إليه في المقالة. كما أنه أطلعني على قصيدة أخرى له غير منشورة موضوعها حديث بين امرأة وصحفي. وقد ذكر لي في مقابلة معه بعد الندوة بأنه أراد أن يدخل فرع الصحافة ولكن لأسباب عديدة لم يستطع وانتهى بالتخصص في الفلسفة «للسان من جامعة عين شمس». وقد تكون الرغبة المجموعة في التخصص الصحفي قد طفت بشكل لا واع على مساره الشعري.

٢ - انظر:

Abdel - Aziz Abdel- Meguid, "A Survey of the Terms Used in Arabic for Narrative and Story". Islamic Quarterly 1: 4 (Dec. 1954), pp. 195- 204.

٣ - راجع المعجم الوسيط (طهران: المكتبة العلمية، د. ت)، الجزء الأول، ص ٢١٣ - ٢١٤.

٤ - عن «الخبر» في التراث، راجع: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦)، ص ١٠٩ - ١٣٧. وسيزا قاسم «الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال في الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع»، إشراف عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٢٧ - ١٦٨.



التشخص والتخطى فى أغانى مهيار الدمشقى*

عادل ضاهر

فراة لغته الشعرية بأدواتها وأساليبها الفنية. فأدونيس، كأى شاعر كبير، يخاطبنا بلغة غنية بالدلالات والإيحاءات الفلسفية. وهذا الجانب للغته الشعرية، الذى نجده بارزا فى (أغاني مهيار الدمشقى) بخاصة، لم يلق أى اهتمام يذكر من قبل النقاد والدارسين. من هنا جاء اهتمامنا به وتركيزنا التام عليه فى هذه الدراسة.

إن مهيار الدمشقى، كما سيجى فى هذه الدراسة، يخاطبنا بلغة حملت إلينا، من حيث دلالاتها الفلسفية، الكثير من تفجرات عالم ما بعد الحداثة، يوم لم نكن نتقن بعد، لا على المستوى الفلسفى ولا على المستوى الشعرى، حتى لغة الحداثة. إنها لغة التشخص الكبير كيجوردى ولغة السخرية والنفى والنبوة النيتشوية. إنها لغة متحررة من اللغة - أى من المفهومات والمعانى التى تجوهرت - ومنفتحة على الأشياء؛ أى على السر. إنها لغة الصيرورة المتحللة فى الغائية، لغة هيراقليطية خالصة، لغة اللعب الحر - اللعب الميتافيزيقى

يبتكر لنا أدونيس فى هذه المجموعة الشعرية شخصية فريدة «تتقمص خواطره ومشاكله وبنوارعه وتحسد حياته وتجربته، كما جاء فى المقدمة القصيرة لهذه المجموعة»^(١). ستنحصر غايتنا فى هذه الدراسة فى تحليل هذه الشخصية الفريدة، أقصد شخصية مهيار الدمشقى، متعين الوصول إلى جوانبها التى تضى لنا خواطرها وهواجسها الفلسفية. لن نعنى هنا بالتكنيك الشعرى والأدوات الفنية التى وظفها أدونيس فى عملية الخلق الشعرى. فحين لا نقصد أن نكتب دراسة نقدية بالمعنى الشائع المتعارف عليه. لا شك طبعاً أن فراة أدونيس فى شعرنا المعاصر مرتبطة إلى حد كبير بالثورة التى أحدثها فى لغتنا الشعرية وفى فهمنا لمعنى الشعرية، وهذا لا يختلف حوله كثيرون. ولكن فراة لا تتوقف فقط على

* وتشكل هذه الدراسة صيغة معدلة لدراسة بالاعوان نفسه نشرت فى: مجلة شعر، خريف ١٩٦٢، ص ١٠٨ - ١٣٧

المباشرة لوضعه العيني الخاص. ما يختبره مهيار هنا لا يتحول إلى حقيقة له؛ إنه، بالأحرى، حقيقة الخاصة. إنه ما لا يمكن أن يتحول أبداً إلى موضوع أو أن يدرك إدراكاً عقلياً أو يحدد تحديداً نظرياً خالصاً. إنه الأصل الذي ينبع منه الفكر والفعل، والذي لا يمكن القبض عليه إلا عن طريق الوعي اليقيني به في لحظات نادرة من الرؤيا العيانية المباشرة. إنه مهيار وهو «مغلق كجذع شجرة، حاضِر ولا [يقبض] كالهواء» (مزمو، ص ١٣٨).

في عودة مهيار إلى هذا الوجود العيني، المفرد والخاص، إلى هذا الأساس الخبوء لذاته، عليه أن يتجاوز، أولاً، ذاته التجريبية. من هنا نفهم قوله «أمحو الآثار والبقع في داخلي أغسل داخلي وأبقه فارغاً ونظيفاً. هكذا تحت نفسي أحياء» (ص ٤٣)، إن فراغ الذات هو، قبل كل شيء آخر، خطوة في اتجاه تذويت الذات، في اتجاه تأكيد كون الذات ذاتاً وليست موضوعاً. ولذلك، فهو خطوة في اتجاه تجاوز الذات التجريبية هذه الخطوة هي بداية سيروية تنتهي به إلى اكتشاف ذاته الحقيقية القابعة تحت ذاته التجريبية، فيركن إليها ويعلم في نهاية هذه السيرة «وهكذا تحت نفسي أحياء». إنه، أخيراً، وجد ضالته ذاته؛ إنه الآن ذاته. ولكن هذه الحالة من التماهي مع الذات ليست حالة تمام ذاتي مطلق absolute self - identity، فالعودة إلى هذه الذات القابعة في قعر الداخل ليست عودة إلى جوهر ذاتي، وليس فيها، إذن، شيء من معاني الكثرة سوى معنى الأنوية. فالذات الجوهر شيء مكتمل وجاهز، فعل خالص. الذات المذوتة، بالمقابل، هي عكس ذلك. إنها مجموعة من الإمكانات لأنها «فارغة ونظيفة»، إنها، مصدر للفعل وحقل للفعل في آن. ولذلك، فهي لا يمكن أن تتسم بالتماهي الذاتي المطلق. إذن، إن عودة مهيار إلى الأساس الخبوء لذاته هي خطوة في اتجاه التماهي مع ذاته والانفصال عنها في آن. ففيما يعمل مهيار على تجريد ذاته من كثافتها التجريبية ويمضي في اتجاه التمويد وتحقيق التماهي مع ذاته، يجد نفسه في النهاية قابلاً، باعتباره ذاتاً فاعلة، تحت ذاته «النظيفة».

إن عودة مهيار إلى ذاته ليست مجرد خطوة نحو التماهي الذاتي، حيث لا يقين سوى يقين الرؤيا العيانية المباشرة للأساس الخبوء للذات. إنها أيضاً مغامرة طويلة تحت

- حيث لا قواعد سوى التي تنشأ في سيروية اللعب. إنها لغة الداخل التي لا تقع في فخ الكثرة في احتضان الأخيرة لمفهوم الذات - الجوهر، لغة الاختيار الخالص التي تطرح الألوهة الياسبرزية، لا الكوجيتو الديكارتية، شعاراً لنا، إنها لغة الرحيل في اتجاه الممكن، أي لغة الرحيل الذي يظل رحيلاً. ولكنها، قبل كل شيء آخر، لغة التمويد* باعتباره بداية التشخص.

إذن، إن الخطوة الأولى التي يخطوها مهيار هي في اتجاه ذاته: «أنتقدم صوب نفسي وصوب الانقراض» (مزمو، ص ١٣٥) فهو يرى، كياسبرز، أن الإنسان، في تفتيشه عن اليقين، يجد أنه لا طريق العلم ولا طريق الفلسفة قمين بأن يوصله إلى هذا اليقين. فهذا العصر هو عصر الحقائق الاحتمالية حيث لم يعد ثمة معنى لأي يقين غير يقين الحقائق المنطقية والرياضية المجردة والمحددة بقوانين تحليلية عقلية خالصة. أما فيما يختص بالحياة الإنسانية - الحياة التجريبية بكل ألوانها وضروبها - فلا معنى لأي يقين خالص على الإطلاق. من هنا نفهم عودة مهيار إلى ذاته على أنها طريقه الوحيد نحو اليقين. إنها تصل وعيه بصورة مباشرة بحقيقة أصلية يقينية لا يمكن مطلقاً أن تتحول إلى موضوع، حقيقة تشكل الأساس الخبوء لذاته. إنها الحقيقة التي تسمح له أن يقول «أنا أكون»، والتي بها يتميز وجوده عن أي وجود آخر.

إن عودته إلى ذاته ليست، إذن، عودة إلى ذات تجريبية؛ لأن الأخيرة هي مجرد موضوع، ومعرفة لها تضيء عليها معنى نسبياً بتحويلها إلى حقيقة له، تماماً مثل معرفته لأي موضوع آخر خارج ذاته. فلا كينونة يمكن أن تدرك موضوعياً كما هي في ذاتها، وهذا ينطبق حتى على وجود مهيار كما هو معطى له في صورة ذات تجريبية. ولذلك، فإن نقطة البداية لمهيار هي ذاته كما هي معطاة له في التجربة

(*) ينحت الباحث مصدر فعل عربي من monad وتعني الوحدة، أو الجوهر الفرد، وهو أحد عناصر الوجود الأولية وبخاصة في فلسفة ليبنتز، كما يعني أيضاً عنصر أو ذرة أو جذر أحادي التكافؤ والموناديزم هي نظرية ترى أن الكون يتكون من وحدات أولية - الحرر.

الجلد في اتجاه التشخص. لنبدأ، إذن، بمرافقة مهيار في مغامرته الطويلة هذه تحت الجلد. هكذا يمثل أماننا مهيار أول ما يمثل:

إنه الريح لا ترجع القهقري، والماء لا يعود إلى منبعه.

يخلق نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي

خطواته جذوره (مزمور، ص ١٤).

يضيء لنا مهيار في هذا القول أبعاد تجربته الشخصية كلها. إن هذا القول، في الواقع، مفتاح سر وضعه الإنساني بما هو وضع تشخيصي خالص. ومعظم ما سيأتي في هذه الدراسة يدور حول فض مكنون هذا القول وإضاءة دلالاته الأساسية، بخاصة تلك الدلالات التي لها أهمية فلسفية.

لنحاول أن نفهم الآن ما الذي تعنيه عودة مهيار إلى ذاته باعتبارها سيروية تشخص. إن العودة إلى الذات في هذا السياق هي، قبل كل شيء آخر، فعل اختيار الذات: «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في سقوطه واختار نفسي» (مزمور، ص ٤٢). إن اختيار مهيار لذاته هو، من منظوره، الشرط الأول والأساسي لممارسته حرية الاختيار، بعامته. إن كل اختيار حر، مهما كان موضوعه، ينطوي على اختيار الذات بما هو سيروية تجذير للذات في ذاتها أو تمحور حول الذات. ولذلك، يصبح اختيار الذات الخطوة الأساسية الأولى في اتجاه التشخص. إن مهيار، في اختياره لذاته، يحول الكوجتو الديكارتي إلى أليجو Eligo (أنا أختار، إذن أنا موجود). إن هذا يضع مهيار في إطار ما صار يسرف بالأرثوذكسية الكيركيجوردية، مثله في ذلك مثل نيتشه وكارل ياسبرز من بعده^(٢). إن الأرثوذكسية الكيركيجوردية هي حالة توتر دينامي في أعماق الفيلسوف تمنعه من قبول أي شيء على أنه أمر نهائي مسلم به، لأنه هو ذاته ليس شيئاً نهائياً. إنه يجد نفسه دائماً في حالة وحدانية من النزوع نحو ما هو أكثر وضوحاً وتميزاً وقيمة في معناه الإنساني الأخير. إنه ينزع دائماً نحو وجود أعلى، كما يقول نيتشه. إن حالة التوتر الدينامي هذه يعانها مهيار بحدته فراه يبتكر ساء لا يرويه (ص ١٩١)، وينزع باستمرار نحو الممكن: «أنجده نحو البعيد والبعيد يقى» (مزمور، ص ١٠١) «ليظل تاريخاً من

الرحيل» (أرض بلا معاد، ص ٩٠) و«يولد» في كل غد من جديد» (في عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، ونراه يتوق حتى إلى «رب جديد» (نوح الجديد، ص ٢٢٧). إلا أن هناك شيئاً واحداً يمكن أن يقبل على أنه أمر أساسي ونهائي، هو أن لدى مهيار، باعتباره فرداً حقيقياً، الحرية لاختيار. وهذا يعني له ما عناه ضمن إطار الأرثوذكسية الكيركيجوردية أن لديه الحرية لاختيار ذاته^(٣). وهذا الاختيار يتجه، في التحليل الأخير، نحو حقيقة التوكيد الذاتي. لذلك، فهو يعني في مضمونه الأساسي، أن لدى الفرد الحرية في اختيار سيروية صيرورته ذاته.

إن اختيار الذات هو اختيار للذات المتذوتة وليس للذات المتشعبة. فإن عودة مهيار إلى ذاته، كما رأينا في البداية، هي فعل تذويت لها فلا تعود معطاة بوصفها موضوعاً. وإذا كانت هذه الذات المتذوتة هي موضوع اختياره، إذن من الواضح أن اختيار مهيار لذاته هو فعل توحيد لها. إنه فعل يستهدف تنظيف الذات وإفراغها من كل ما علق بها من أشياء الخارج لتتحول إلى ذات خالصة ولا تعود منقسمة إلى ذات متذوتة وذات متشعبة. ولكن هذه الذات المتذوتة التي تشكل موضوع الاختيار ليست، كما رأينا، الذات - الجوهر التي أفرزتها الكثرة. إنها الذات بوصفها المصدر الذي لا ينضب للمعنى والقيمة، بوصفها نزوعاً دائماً ودققاً شعوريا لا يتقبل بقولاً نهائياً. إذن، لا مفر من أن يكون اختيار مهيار لذاته، باعتباره الأساس لكل اختياراته الأخرى، هو، في أعماق معانيه، اختياراً للفعل في غياب أية معرفة موضوعية، وكأنني به يأخذ هنا بفهم ياسبرز للحرية على أنها تقوم على ما يسميه «علم عدم العلم»^(٤) - das Wissen des Nicht-wissens. إن ذاته النظيفة من كل «بقع وآثار» التشيؤ المجردة من كشافتها التجريبية والموضوعية، ذاته الموحدة، هي مصدر أفعاله الحرة. فلا مكان هنا للمعرفة الموضوعية لأنها نقل على الحرية؛ إنها تجرد الحرية من فاعليتها الذاتية العفوية. إن المعرفة الموضوعية تحرك الشخص بدوافع من خارجه فتعود به إلى قمقم التشيؤ. إذن، كل دافع خارجي غير متأصل في التجربة الشخصية يثقل على الحرية بسائق لا مشروطيتها. من هنا، لا يرى مهيار أنه يعرض نفسه للزلل أو الشطط لقطع

قائماً على التظاهر بأن كل شئ هو أفضل الأشياء الممكنة، وأن قوة العطالة التي تغرق الإنسان في نوع من أنواع السبات النبائي يجب ألا تمس، وإما أنه يولد حركة مضطربة تنتقل من تحول إلى تحول في شهيتها اللامحدودة، أبداً، للتأثيرات المسطحة والإحساسات القائمة على الملازمة الخارجية. وفي كلا الحالتين، يجد هيدجر أن النتيجة هي تغريب الإنسان عن ذاته Selbstfremdung ووضعه الإنساني الحقيقي. هذه النتيجة تعني في التحليل الأخير تعطيل الإمكانيات الإنسانية واندحارها في الحياة اليومية المسطحة. إذن، لا خلاص للشخص الإنساني من هذه الحياة المشبعة بالمباشرة إلا بالانشقاق - الانشقاق عن حياة الآخر المعمم في سيرورة اجتماع وتركز ذاتيين تنتهي به، مرحلياً، إلى التmond (٦).

لم يكن هيدجر أول المنتبهين لهذه المشكلة، مشكلة مواجهة الشخص الإنساني للواحد أو الآخر المعمم. فقبل هيدجر تحدث كيركيغورد عن طغيان الجمهور أو العامة. إن مفهوم الجمهور أو العامة هو المعادل الكيركيغوردى لمفهوم الواحد عند هيدجر. ما يدل عليه هذا المفهوم ليس شيئاً عينياً: ليس الأمة ولا المتحد ولا الجيل، حتى ولا أفراداً معينين. إنه، في نظر كيركيغورد، مفهوم يدل على قوى التجريد الهائلة في المجتمع الأوروبي الحديث، هذه القوى التي تعمل باستمرار على سحق الوجود الفردى عن طريق سلبه ذاتيته وفرداته الخاصة وتجريده من عينيته (٧).

إن مشكلة مواجهة الفرد قوى التجريد هذه الممثلة بالواحد أو الآخر المعمم أو العامة اتخذت شكلاً أكثر تعقيداً لدى بردياييف. لقد ميز بردياييف بين الأنا والشخصية. الأنا هو قبل كل شئ الذات الواعية الواحدة والكائنة وراء الشخصية. إن بإمكاننا تحديده، من وجهة نظره، على أنه الوحدة الثابتة وراء كل تغير في الوجود الشخصى. كل «أنا» هو وجود مفرد ومميز، عالم بذاته. ولكن وعى الأنا لأى موضوع يحمل في أعماق تلافيفه عنصراً اجتماعياً، حتى عندما يتخذ صورة وعى ذاتي. فحتى أعى ذاتي ينبغى أن أعى الآخرين. من هنا يبدأ الأنا يتحول إلى شخصية (٨).

الشخصية هي، في المقام الأول، ذات شأن روحى. هنا يتفق بردياييف مع ماكس شيلر في أن الشخصية تجسد وحدة

صلته المعرفية بالعالم الموضوعى، عالم الأشياء الحسية، : «ضيق خيط الأشياء وانطفأت / نجمة إحساسه وما عثرا» (صوت آخر، ص ١٨)، فهو لا يحتاج سوى إلى الإبحار في عينيه لتكتشف له الحقائق كلها، أى سوى للخروج من قمقم التشيؤ إلى رحاب عالمه الداخلى، دون الركون إلى أية معرفة موضوعية:

لأننى أبحر فى عينى

قلت لكم رأيت كل شئ

فى الخطوة الأولى من المسافه (قلت لكم، ص ٨١)

ما يوضحه لنا مهيار حتى الآن هو أن التmond طريقه نحو التشخص، أى أنه ملزم بأن يتفردن حتى يتشخص. من هنا إعلانه «إنسان الداخل»: «أنا الساكن فى أصداف الحلم، المعلن إنسان الداخل»، (مزمو، ص ١٠٢)، وإضافؤه على ذاته بعضاً من خصائص أنوية الكوجتو الديكارتى. إن عملية التشخص تتطلب أول ما تتطلب الانشقاق عن ملازمة البيئة وعلى استعادة الذات ومحاولة القبض عليها من جديد، فى سبيل التجمع حول مركز من مراكز الذات والتماهى معها. فمهيار يدرك أن التحصن فى الداخل هو الضمان الوحيد لبقاء ذاته فارغة ونظيفة؛ فبعد أن نبيننا أنه بصدد محو الآثار والبقع فى داخله وغسله داخله وإبقائه فارغاً ونظيفاً، يقول لنا بثقة: «وسأبقى؛ فأنا مسيح بنفسى» (مزمو، ص ٤٣).

ولكن ماذا يعنى على وجه التحديد تفردن مهيار وانسحابه إلى عالم الداخل ليتحصن فيه؟ إنه، قبل كل شئ آخر، يعنى انسحابه مما يسميه هيدجر عالم «الواحد» Das Mann أو عالم الـ«هم» أو عالم «الإنسان - الجمهور»، L'Homme - masse، بحسب تعبير جبريل مارسيل (٩).

فكرة الواحد أو الـ«هم» هي المعادل الوجودى لفكرة «الآخر المعمم» generalized other التى نجدتها فى كتابات عالم النفس الاجتماعى الذرائعى هربرت ميد Mead، فالواحد يفكر ويعتقد ويتكلم ويتصرف كما يفعل أى واحد منا. وهكذا فهو يجسد الامتثالية conformity فى أسوأ صورها، ويقع فريسة التشيؤ والامتثال. فهو لا يعبر عن نفسه بالحوار، بل بالثرثرة اليومية. المحيط الذى يتحرك ضمنه يلد إما اكتفاء

(الموضوع الاجتماعي) لا يمكن أن تنفصل، كما يلاحظ سارتر، عن مشكلة وجود الذات. فالذات، في وعيها الخاص بوجودها، لا تعامل نفسها بوصفها موضوعاً؛ إنها تصبح موضوعاً فقط من وجهة نظر الآخر. إن اهتمام سارتر هنا ليس بعلاقة الذات بالآخر باعتباره تجسيداً لروح التجريد المتمثلة بالمجتمع التكنولوجي الحديث، بل بعلاقة الذات بالآخر باعتباره ذاتاً أخرى. فالذات لا تكون مهددة بالتحول إلى موضوع إلا من خلال كونها معرضة لأن تصبح موضوعاً لوعي الآخر. ولذلك انصب اهتمام سارتر في (الوجود والعدم) فقط على فض المكون الفينومولوجي لعلاقة الذات بذات أخرى، كائناً ما كان الشكل الذي تتخذه هذه العلاقة.

أما جبريل مارسيل، فإنه يعود بنا إلى مشكلة علاقة الفرد بالمجتمع كما فهمها كيركيجورد. إن الشخصى الإنسانى يتحول إلى موضوع بواسطة روح التجريد المتجسد في المجتمع التكنولوجي الحديث. الفرد، كما يرى مارسيل، تحول بواسطة وسائل محطّة، كالداغية، مثلاً، إلى مجرد إنسان - جمهور L'homme - masse. وعى الانتساب إلى جمهور يصبح أكثر حقيقة وأكثر أهمية من وعى الذات الفردية، وتماهى الفرد معه يصبح الوسيلة السهلة لتجنب الفرد قلق الانفصال (separation - anxiety) الذى عالجه دور كيم بوصفه شكلاً من أشكال الاضطراب والانحلال في الحياة الشخصية والاجتماعية. ولكن الجمهور كمي ولاشخصي، مما يعنى تغريب الشخص عن ذاته في محاولته تجنب قلق الانفصال ووقوعه فريسة لشبكة التجريد في محيطه^(١٢).

الذات مواجهة، إذن، بوجود لاشخصي يهددها بالتجريد، من جهة، وتحويلها إلى موضوع، من جهة ثانية، وذلك يؤدي، شأن ما يؤدي إليه التفكير الهيجلي، إلى فصل الذات عن الموضوع في الوجود الفردى وإلى توحيدهما في الوجود المعمم التجريدى. إنه يؤدي، كما يعبر عمانوئيل مونييه:

لى نزعة الإطاحة بعملية التشخصن التى تهاجم الحياة، وتعرقل وتثتها، وتعرضها فى أنواع ذات نسخ متكررة، بصورة لا نهائية، ونفسد

أفعالنا وإمكاناتها. إنها الشخصية بالذات ما يشكل، فى اعتقاده، المشكلة الوجودية الأساسية^(١٣).

الفرد يختلف عن الشخصية من حيث كونه مقولة بيولوجية طبيعية وبشكل، بالتالى، رابحاً بين الأنا ومحيطه الإنسانى. إن الفرد، بعامل المستلزمات الوضعية لوجوده الاجتماعى، يحاول أن يؤدى دوراً فى محيطه وأن يشغل مركزاً اجتماعياً. وهو من خلال ذلك إنما يحاول توحيد ذاته بذات أو ذات أخرى، أى يبحث عن الانتماء وتحديد هويته من خلال التماهى مع الآخر. ولكن ما يترتب - فى نهاية الأمر - على تأدية الشخصية هذا الدور الاجتماعى أو ذاك هو أنها لا تعود ذاتها الأصلية الروحية، إنها تصبح فقط شخصاً^(١٤).

ولكن الأنا، فى نظر برديايف، لا يمكن أن يستنفد فى الشخص، ولذلك فهو دائماً مهدد بالانحلال فى تأسيس علاقات حقيقية مع الآخرين، أو مع الذات. إن هذا هو ما يشكل أساس فهمنا المشكلة الوجودية للذات والاعتراب. فوجود الأنا، باعتباره شيئاً متميزاً عن الشخصية، وباعتباره الوحدة الثابتة وراء كل تغير فى الوجود الشخصى، يشكل حاجزاً ثابتاً بين الفرد ونجاحه، من خلال أدواره الاجتماعية، فى تحقيق نماء تام مع محيطه الاجتماعى. لا مفر، إذن، من وعى الشخصية بذاتها بوصف هذه الذات شيئاً مميزاً عن حياة الجنس، عن محيطها الاجتماعى. والشعور بالاعتراب، فى ما يذهب إليه برديايف، ينمو جنباً إلى جنب مع نمو الشخصية فى وعيها بتميزها عما هو محيط بها. إن الشعور بالاعتراب يبلغ أقصاه عندما يجد الشخص الإنسانى نفسه، وسط العالم الاجتماعى، المجرد والموضوعى، عرضة لضغوط قوى التشبؤ والتجريد العاملة على تحويل شخصيته الذاتية إلى موضوع^(١٥).

إذا كان برديايف قد أعطى المشكلة طابعاً سيكوسوسيلوجياً، فإن جان بول سارتر أضاف إلى هذا الطابع معنى فينومولوجياً. لا يعالج سارتر فى (الوجود والعدم) العلاقة بين الفرد والمجتمع بصورة مباشرة، ولكن من خلال معالجته علاقة النفس الذاتية subjective self بالموضوع الاجتماعى social object. مشكلة وجود الآخر alter

من هنا نفهم انشقاق مهيار عن محيطه، معنى انفلاقيه المونادية. إن مهيار يرد على عوامل التجريد والتشيعى اللاشخصية فى محيطه عن طريق التحصن فى ذاته. إنه يرفض أن يكون مسجوناً خارج ذاته، يأبى أن يكون مجرد مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية، يتمرد على كل ما من شأنه أن يجرده ذاته ضمن إطار الآخر المعمم اللاشخصى. ولذلك يعلن لنا مهيار: «وسأبقى، فأنا مسيج بنفسى» (مزمر، ص ٤٣)، وأنه مذ عرف الآخر المعمم استدار «عرف الآخرين/ فرمى صخره فوقهم واستداره الآخرون، ص ٣٧». استدار إلى أين؟ إنه استدار إلى الذات استدارة انطوائية فى عملية استغوار تشخصى. إن مهيار، لكى تكون ممارسته للدالكيتيكية السقراطية ذات معنى، يغوص فى دخيله يحدد علائقها بما حوله، يفهم وضعه التاريخى فهماً لا يخفض لأية مسلمات قبلية أو لحقائق غير الحقائق التى يكتشفها هو فى داخله. ومهيار يفعل كل هذا بمعزل عن الآخر المعمم، مؤكداً لنا: «لاشئ يجمع بيننا - وكل شئ يفصلنا» (مزمر، ص ١٣٧). إن عملية التشخصن الحقيقية لا يمكن إلا أن تمر فى مرحلة التهموند وأن تتمثل أنوية الكوجتو الديكارتنى. إن تلويت الذات الذى يعنى إعطاء الذات قوانينها الخاصة المحددة لمعناها الخاص واتجاهها الخاص ستوجب، قبل كل شئ آخر، إفراغ الذات من شيعيتها. من هنا نفهم قول مهيار الذى أشرنا إليه سابقاً: «أمحو الآثار والبقع فى داخلى. أغسل داخلى وأتركه فارغاً ونظيفاً. هكذا تحت نفسى أحياء». هذا يعنى أن مهيار يقطع الأسباب بينه وبين الواحد أو الآخر المعمم، إنسان اليوميات والتوافه، إنسان العادى والسطحى، الإنسان الذى لا يعدو كونه وظيفة من الوظائف وموضوعاً من المواضيع. ومهيار يفعل كل هذا لبصل إلى هذه النتيجة، نتيجة وجوب كونه ذاتى البدء والخريطة التى ترسم نفسها» (مزمر، ص ١٣٩). الموناد هنا ابتدأت تتخذ شكلها الأخير الذى يتبلور ضمن القوانين الخاصة للذات ويتحدد بها تحديداً كيانياً. بغير هذا الانشقاق المونادى عن محيطه، يغرب مهيار عن ذاته ويصير مجرد رمز فى سلسلة، محدد بقوانين هذه السلسلة. مهيار يأبى أن يصير مجرد رمز فى سلسلة، وكأنى به فى تأكيد وجوب كونه «الخريطة التى ترسم نفسها» يكرر احتجاج كبير كيجورد:

الاكتشاف بإحاطته إلى آليات، وتتابع عن طريق العطالة حركات لا تلبث أن تنكفى ضد غايتها. إنها تخفف من توتر الحياة الاجتماعية والفكرية، فى نهاية الأمر، من جراء تراخيات العادة، ومن المياد، والفكرة العامة، والثثرة اليومية^(١٣).

مهيار يجد نفسه أيضاً مهدداً بوجود لا شخصى، أى بقوى التشيعى والتجريد اللاشخصية العاملة فى محيطه. إن قوى التشيعى والتجريد هذه ليست وقفاً على مجتمع معين أو على وضع تاريخى معين. فهى، أصلاً، ليست وليدة عوامل وظروف مؤقتة، بل نجدها فاعلة فى كل المجتمعات فى كل ظروفها ومراحل تطورها، وإن لم يكن بالقوة نفسها أو بالقدرة نفسها على التجريد. إن الفرد دائماً مواجه بالواحد أو الآخر المعمم، لأنه لا يمكن أن يوجد إلا فى محيط اجتماعى معين. «الحياة التى أحياءها، فيما يقول ياسبرز،» هى جزء فى المحيط الاجتماعى الذى أرتبط به أنا بروابط تاريخية؛ أنا لا أوجد كذرة معزولة ولكن كمضو فى عائلة أو جماعة، كجزء من هذا القطيع أو ذاك...^(١٤)، ولكن المشكلة الأساسية بكل خطورتها ليست مشكلة وجودى فى محيط اجتماعى معين. المشكلة، كما أشار ياسبرز، هى، بحق، مشكلة أن أخضع محيطى خضوعاً لا مشروطاً ودون أى وعى لوجودى الشخصى الفريد. المشكلة هى أن أنشل فى مقاومة عوامل التشيعى اللاشخصية المستهدفة تخويل ذاتى إلى موضوع وأن أقع فى فخ التجريد.

هذه هى المشكلة الأساسية التى يواجهها مهيار، فالعالم الذى يعيش فيه لم يفته التفتن فى ابتكار الوسائل ذات القدرة الهائلة على التجريد. الإنسان فى عالمه يشياً ويعمم فى عملية موازاة تجريدية تخيله ليس إلى قطاع واسع من قطاعات حيواته المثقلة بالإلحاحات الخارجية فحسب، بل أيضاً إلى مركز بسيط لتلقى النتائج الموضوعية. الإنسان فى عالمه يضيع فى نوع من الملاشاة فى شبكة من العلاقات الهندسية، وهو لذلك يسلب حضوره الحق تحت طبقة التجريد والتخارج والتشيعى. إننا فى هذا العالم - لنستمر قول فاليرى - «مسجونون خارج ذواتنا».

«ضعني في سيستم فتنفني - أنا لست قط رمزاً رياضياً - أنا أكون».

إن احتياج كبير كيجورد كان موجهاً بالأخص، ضد هيجل: الذات والموضوع، الفكر والوجود، متوحدان في نظام هيجل الفلسفي التأمل، بينما هما منفصلان في الوجود الفردي. الذي يعني مهيار، كما عني كبير كيجورد من قبله، من هذا النوع من التفكير الهيجلي هو أنه ينفي حقيقة الوجود الفردي في نظامه العقلي المجرد الفرديات مجرداً من كل معنى ذاتي وفق خطط التفكير الهيجلي، الذي شأنه شأن مهيار لا يمكن أن يقبل بهذا النوع من التفكير الذي يوضع الشخص الإنساني في شبكة من العلاقات الضرورية القابلة للفهم. مهيار، كما رأينا، «يخلق بوعه بدءاً من نفسه، لا أسلاف له وفي خطواته جذوره». وهو بمجرد إدراكه لهذه الحقيقة، حقيقة كون فاعليته الشخصية محددة مساره، يدرك، مع كبير كيجورد، أن الوجود الإنساني من حيث هو وجود فردي، هو، بالضرورة، وجود عيني لا يقبل التعميم أو التجريد. وهو، لذلك، بعكس ما قال به هيجل، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم أو ذاك وأن يتجرد من ذاتيته. إن تفكير مهيار، في وعيه الوجود الفردي في عينيته المطلقة، يقو على رفض قاطع لمنطق الوحدة، ينتصر للبينتزر ضد هيجل واسينوزا أيضاً. إن الهيجلي والسينوزي، سواء بسواء، رفضاً رؤية التعدد والكثرة. منطق الوحدة، لهما، هو المنطق الوحيد المشروع. لقد نسف هذا المنطق قوانين النسب والعلاقة، ونسف معها، بالتالي، التعدد والكثرة. أين أحرف الجر؟ أين الأفعال؟ النظر الفارق في وهم المطلق لا يستطيع رؤية هذه الأشياء الصغيرة. وهكذا تنفي الذات الفردية في نظام عقلي مجرد وينحول الشخصي الإنساني إلى مجرد مجموعة من الأدوار المرسومة قبلها وفق منطق الكلّي أو منطق الواحد المطلق.

من هنا نعود إلى النقطة التي بدأ منها مهيار. إن مهيار، كما رأينا، هو «الخريطة التي ترسم نفسها». هذه هي الناحية الأساسية التي تضعنا في الطرف الآخر المضاد لهيجل. دون أن يكون مهيار «الخريطة التي ترسم نفسها» لا يستطيع أن يبلغ مرحلة التوكيد الذاتي. بغير هذا تظل ذاته مجرد مجموعة من الإضافات الخارجية، لا تكشفها وتباوراً من الداخل. إنها تبين مجرد رمز في نظام عقلي مجرد. لذلك

رأينا كيف لا يجد مهيار بديلاً للثورة على المنطق الهيجلي فيجعل ذاته فارغة ونظيفة ويعربها من شيعيتها ويموندها. إن مهيار يريد أن يمتلك فقط بذاته، أن يكون. ولكن تموند مهيار أو انصرافه إلى نوع من أنواع أنوية الكثرة هو مرحلي. فما إن تبلغ ذاته الوضع الأخير لتفرداها، ضمن أطرها العازلة، حتى تعود فتنتقل إلى الخارج، ولكن من الداخل. إن التجمع في الأعماق يبيت هنا استعداداً لوثوب جديد. هذا الاستعداد يضع الذات في محاذة العالم، لأنه ملئ بالتحدى والامتلاك. ولذلك إذ يخاطبنا مهيار قائلاً، «لا أستطيع أن أحيا معكم لأستطيع أن أحيا إلا معكم» (مزمور، ص ١٣٧)، نبدأ ندرك أن الموناد على وشك أن تكسر أطرها المغلقة وأن أنوية الكوجتو تحمل في تلافيفها بذور البث. ليس في قول مهيار هذا أية مفارقة. إنه إذ يقول «لا أستطيع أن أحيا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوي فيه للتوكيد الذاتي. وهو هذا النزوع للانشقاق عن كل ما من شأنه أن يعطل ذاته في عملية تشخصها. وإذا استطرد في لهجة موهمة للتناقض «لا أستطيع أن أحيا إلا معكم»، يعبر عن هذا النزوع القوي فيه للبث. ليس بين الانشقاق والبث أي تناقض. البث لمهيار هو توكيد حضور الشخص وتجسده في العالم وإمكان التحدى والامتلاك، وليس حركة في اتجاه ذوبانه في الآخر المعمم أو تماهيه مع الواحد. إن البث، كما سنوضح فيما بعد، هو حركة في اتجاه امتلاك العالم والأشياء عن طريق تذويتها، وليس حركة في اتجاه موضوعة الذات.

إن سيروية التشخص لدى مهيار تبدأ، إذن، بالتفرد لتنتهي بالانفتاح على العالم والآخرين. إنها تنتقل به من كونه فرداً إلى كونه شخصاً. وأفضل ما يمثل هذه السيروية القصيدة التالية:

ضيق خيط الأشياء وانطقات

نجمة إحساسه وما عثرا

حتى إذا صار خطوه حجرا

وقورت وجنتاه من مل

جمع أشلاءه على مهل

جمعها للحياة وانتثرا

(صوت آخر، ص ١٨)

الإنساني كما تختبره بصورة مباشرة، معرى من كل سماته الجائزة، من كل ما يتراكم عليه جراء نظرنا إليه تحت تأثير ما يسميه هوسرل «الموقف الطبيعي» Natural attitude وهكذا فالقاعدة الأساسية في التفكير الفينومولوجي الحديث هي هذه: لننظر قبل أن نفكر، لنلاحظ قبل أن نمجرد في إطار النظر، لنصف الموجود هناك في العالم أو في داخلنا كما يتكشف لنا في ذاته، وليس كما نراه من وجهة نظر علمية أو فلسفية تقليدية. لننظر إلى الموجود ونوضحه دون أن نطلق عليه حكماً مسبقاً وفق مقاييس ثابتة، وفق مقولات قبلية أو مفاهيم نظرية. ليس المنهج الفينومولوجي، إذن، منهجاً علمياً. إنه يصف ولكنه لا يفسر. يوضح الخصائص والعلاقات التي تمثل في حقل التجربة الإنسانية المباشرة، دون أن يعنى بالعلاقات السببية وراء هذه الظواهر. المنهج الفينومولوجي يدعونا إلى فهم Verstehen العالم لا إلى معرفته Wissen. المعرفة تخضع لمقولات ومعايير سابقة على التجربة، بينما الفهم لا يخضع لأي شروط سابقة.

من الواضح هنا أن الدعوة إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها باعتبارها الشعار الأساسي للفينومولوجي هي في حقيقة الأمر دعوة إلى العودة إلى المفرد والمعنى والخاص الذي لا يمكن القبض عليه عن طريق المفاهيم المجردة، أي الذي لا يمكن أن يشكل موضوعاً للفاهمة Verstand بل للفهم Verstehen. إنها دعوة إلى العودة إلى ما يمثل في حقل التجربة الشخصية المباشرة^(١٥). من هنا صارت العودة الفينومولوجية إلى الأشياء في ذاتها مبدأً أساسياً لما يسميه نايت «الأدب كفلسفة»، أي أدب الفينومولوجيين من أمثال سارتر وجيد وسواهما. فالأدب، بعامه، ليس وسيلة إلى المعرفة بل إلى الفهم، ليس أداة للتفسير بل للوصف. إنه طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء لا تخضع سوى للشروط التي تنشأ في سيرورة اختيارنا للأشياء. ولذلك فهو ينطوي على «رؤية» الأشياء كما تتكشف لنا من داخلها. ولكن هذه «الرؤية» غير ممكنة إلا بعد قيامنا بعملية رد فينومولوجي تتيح للظاهرة أن تتعري من شبيبتها - من كثافتها التجريبية وعلاقتها السببية، بل من كل سماتها الجائزة وما أضفى عليها من خارجها من جراء إخضاع الإدراك لمقتضيات الموقف الطبيعي.

أول ما نلاحظه هنا هو أن مهيار يبدأ بقطع الأسباب بينه وبين العالم الخارجي (عالم الأشياء المحسوسة) الذي يهدده بالتشويش، أي يعلق عمل حواسه لينسحب إلى عالم الداخل. ولكن هذا الانسحاب من العالم الخارجي إلى عالم الداخل ليس غرضه الانسحاب من عالم الفعل، إنه يستهدف من ورائه، أولاً، توحيد ذاته بأناه (تجميع أشلائه على مهل) بعد أن جردها بالتشويش من الطاقة الذاتية على الفعل، فلم تعد أفضل من أشلاء ميتة، ليوجه ذاته الموحدة من ثم إلى عالم الفعل (الحياة) فلا يبقى «خطوه حجراً». إن ما يأتي بعد توحيد ذاته هو استعداده لوثوب جديد، استعداده للثب، لأن يملأ العالم بأفعاله، لأن ينتشر في جميع الجهات أفعاله حية - لا أشلاء ميتة.

إن عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي تحصى في الداخل، تحمل إلينا، كما رأينا، شيئاً من معنى الكثرة، شيئاً من معنى الأنوية والتحموند. أما عودة مهيار إلى ذاته، من حيث هي حفر تحت طبقات التشويش المتراكمة عليها من الخارج بحثاً عن وجوده العيني، الخاص والمفرد، فهي تحمل إلينا شيئاً من معنى الرد الفينومولوجي. إن مهيار، كبير كيجورد من قبله، ينظر إلى الوجود على أنه، في أقصى تجليه، لا يتخطى كونه وجوداً فردياً خاصاً. إن عدوه الرئيسي هو التجريد.

إن العودة إلى المعنى، المفرد، بمعناها الفلسفي، تصاحب اسم الفيلسوف إدموند هوسرل والحركة التي أطلقها باسم الفينومولوجيا. لقد حضنا هوسرل على العودة إلى الأشياء في ذاتها Zuruck zu dem Sachen selbst، وقد استجاب له كثيرون من بينهم الفلاسفة هيدجر وسارتر وميرلوبونتي والكاتب الفرنسي المشهور أندريه جيد الذي لم يكن سوى صدى لهوسرل عندما قال: Nous irons vers les choses. لقد كانت دعوة هوسرل إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها مستهدفة، في الأصل، تأسيس فهم جديد للمعرفة متحرر من السمات التقليدية للمنهج العلمي، سواء في شكله التجريبي أو في شكله الإجرائي operational، سواء اتخذ من الاستنباط أو من الاستقراء أداة استدلالية له. فما هو مطلوب، فيما يذهب إليه هوسرل، هو منهج مطابق لموضوع العالم

الإنساني وفق منطق الضروري هو حاكم على هذا النظر أيضاً. إن مطلقته القيمة تفترض أن ما نجد تحت طبقات التاريخ من أنظمة فكرية وقيمية، هو ما ينبني أن يشكل المعايير النهائية لفكرنا وقيمنا في الحاضر. وهنا يصبح التاريخ أيضاً، وبعامل الضرورة، مقياس ذاته الأخير. الإنسان، هنا، لا يمكنه أن يقيم التاريخ وفق معايير مستقلة، بعامل عدم امتلاكه أي معايير غير مستمدة من ماضيه. التاريخ، إذن، معيار ذاته. وهكذا نصل - وفق خطط النظر هذه - إلى النتيجة الآتية: التاريخ يفعل بمعزل عن الإنسان وفق منطق خاص وضروري، كامن في حركة التاريخ الداخلية؛ وكأني بالتاريخ هنا قوة واعية تملك حق تقييم النظر الإنساني وتحديد فاعليته الإرادية. قوة تجرد ذاتها في إطار غائي؛ بحيث تصبح هي ذاتها هدفاً لذاتها، وفي إطار قيمي؛ أي بحيث تصبح هي ذاتها مقياساً لذاتها. في عالم ملجوم بالماضي يصير التاريخ موضوع فاعلية النظر وموضوع فاعلية الإرادة ومتجههما معاً.

انطلاقاً من هذه النظرة إلى التاريخ، تتخذ القيم التاريخية، بل الموروث بكليته، شكلاً مطلقاً وسلطوياً. هنا نتوصل إلى الحكم على ما هو كائن وما سيكون باسم ما كان - الذي كان هو وحده الحقيقي ووحده المحدد. ما هو كائن وما هو ممكن يكتسبان معنييهما من هذا الذي كان. ماذا يمكن أن يكون وضع الشخص الإنساني في ظل تفكير كهذا؟

الشخصي الإنساني مدعو هنا إلى أن يرضخ لسلطة التاريخ المطلقة. إنه مدعو إلى أن يقف أمام جبروت التاريخ، كما يقف أي مؤمن بأحد الأديان السلطوية أمام جبروت الله: يجرد قواه باستمرار ويسقطها على الله في شكل قوى لا محدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود. وهكذا، بعد أن يجرد كل قواه ويسقطها على الله، يبيت في النهاية لا يملك شيئاً سوى شعوره بالخطيئة والإثم. هذا أيضاً شأن الذي يقف أمام جبروت ومطلقة التاريخ المفترضين. فعندما يجرد الإنسان قواه ويسقطها على ما هو خارج ذاته، مسبقاً عليها، في وضع التجريد، طابعاً مطلقاً لا محدوداً، يتوهم أن هذه القوى، في لا محدوديتها ومطلقتها المعزومتين، تتخطاه، بما هو محدود،

إن شعر أدونيس ينتمي، دون أدنى شك، إلى هذا النوع من الأدب الذي يعمل بمبدأ هوسرل. إن العودة إلى الذات، كما رأينا، تعني لمهيار العودة إلى العيني، الفرد، والخاص الممثل في حقل التجربة المباشرة. فهي عودة إلى رؤية الذات في فرادتها التي لا يمكن القبض عليها عن طريق الفاهمة. ولذلك عندما يعلن مهيار أنه «معلق كجذع شجرة، حاضر ولا [يقبض] كالهواء»، فهو إما يصف لنا ذاته ضمن إطار اختياره الفينومولوجي لها، أي ذاته وهي مختبرة بصورة مستقلة عن كل المفاهيم المسبقة، وكل مقولات التجريد الفكري والنظري وجائزية العلائق السببية والإضافات الموضوعية. إنه بمعنى آخر، يصف لنا ذاته بعد رده لها، فينومولوجياً، (أي بعد محوه للبتع والآثار من داخلها وغسلها لتبقى فارغة ونظيفة)، بحيث لا تعود تخضع لأي مفاهيم جامدة مسبقة ولا تعود قابلة لأن تتشأ أو لأن تتجوهر.

إن عودة مهيار الفينومولوجية إلى ذاته، من حيث هي عودة إلى ما هو عيني ومفرد وخاص، لا تستوجب منه فقط أن يدير ظهره للواحد أو الآخر المعمم، بل أن يدير ظهره أيضاً للماضي. «أترك الماضي في مقوطه وأحتر نفسي» فيما يقول لنا مهيار. الماضي قمقم والعالم الذي يعيش فيه مهيار «بركة للقطيع» [المدينة (أصوات) ص ١٤١]. ولكن مهيار في عودته الفينومولوجية إلى ذاته، أي في احتضاره وجوده العيني الخاص محرراً من كل ما من شأنه أن يعمم ويجرد ويخارج هذا الوجود، بات واحداً من الذين «كسروا حاتم القمام» (شداد، ص ١٦٣)، وانصرفوا عن «بركة القطيع» ليسبحوا في منابع الداخل.

إن عالم مهيار ملجوم بالماضي، حيث لا معنى إلا للثبات، وحيث كل شيء محتوم مسبقاً. التاريخ في هذا العالم يشكل حدوداً نهائية لفاعلية الإرادة وفاعلية النظر. إن عالمه يقع ضحية النظر إلى التاريخ، على أنه يحضن لمنطق ضروري فيكتسب طابعاً جبرياً وليس فقط طابعاً حتمياً. إنه ينظر إليه على أنه ذو نظام خاص به لا يحتل فيه الإنسان وضع العنصر الفاعل بل العنصر المطاوع. ووفق خطط النظر هذه يكتسب التاريخ مطلقة قيمة: فالتاريخ - النظام المحدد مسبقاً للنظر

الحقيقة بشئ آخر وراء ذاتها. إذا كنت تصر على معرفة هوية الحنيفة، تجد أن الحقيقة هي ما تختبره على أنه حقيقة. الحقيقة هي كما تراها وتسمعها وتحسها وتشمها وتحياها.

أن ترى هذا يعنى أن تصير إنساناً دون موقف. أقصد أن تخرج من إطار الفكر والتجريد إلى العالم، أن تذهب إلى ما وراء اللغة - إلى الأشياء. هذا يعنى أن تتوقف عن أن تكون فريسة شبكة من المجردات الفكرية - النظرية أو شبكة المفاهيم والمعاني التي تجوهرت، أو أن تكون أى شئ آخر من الأشياء المضفة من الخارج على ذاتك. أنا إنسان دون موقف، يعنى أنتى فقط أؤكد وجودى الخاص، يعنى أن «فى خطواتى جذورى»، أو على حد تعبير كبير كيجورد «أنا أكون»^(١٦).

فى هذا الاتجاه تكمن القوضى واللاأخلاقية والجنون أو إن شئت كل «الأشياء المحتقرة». ولكن هنا أيضاً تكمن الحرية.

عندما نفهم هذا، نستطيع أن ننظر من خلاله إلى مشا كل عصرنا. عصرنا ليس عصر الإنسان الحر، الإنسان القابض على مصيره، الإنسان القابض على الطبيعة والتاريخ. إنه عصر «الخضوع والسراب» (مزمور، ص ٤٢) حيث التاريخ يسود لا الإنسان، حيث المبادئ تسود لا الإنسان، حيث الآلة تسود لا الإنسان، أو قل حيث كل شئ يسود إلا الإنسان. إنه عصر نقيم فيه الأسباب بيننا وبين الموت.

الإنسان ذو واجبات فقط تجاه نفسه، وهذا يعنى أنه دون واجبات. هو فقط يمتلك الحياة المتحركة فى داخله. وإذا ينكر «هذه الحياة» يصبح إنساناً ذا واجبات. المسؤولية إيجابية فقط عندما تكون حراً، ولكنها سلبية عندما تصير مقيدة، يعنى عندما تصير أخلاقياً. لهذا ينصب مهيار نفسه «ملكاً للرياح» (ملك الرياح، ص ٥٨)، وينتظر «الله الذى يجئ مكتسباً بالنار» (رؤيا، ص ٦٩) ويعلم «الأسرار والسقوط» (السقوط، ص ٥٤)، ويحمل إلينا «رياح الجنون» (رياح الجنون، ص ١٣١)، اللاأخلاقية، القوضى، الجنون ثالث الثورة. إذن، لا نظام بعد ذلك.

إن هناك نظاماً آخر غير الذى نشير إليه عندما نشر عن معنى النظام. إنه النظام الذى تتخذ بواسطته النبتة أو أية كينونة حية الصورة form التى لها بالمفهوم الأرسطوطاليسى

فيقف عندها ويستسلم لجبروتها. لا يعود فى الإنسان عظمة؛ إذ إن أية عظمة تبقى له أمام عظمة التاريخ لا يعود فى الإنسان نبل، إذ إن أى نبل يبقى له أمام نبل التاريخ. لا يعود فى الإنسان قوة، فأية قوة تبقى له أمام قوة التاريخ. وهكذا، إذ يجرد الإنسان كل ما فيه من عظمة ونبل وقوة لا يبقى لديه - أخيراً - سوى شعوره بمحدوديته وصغارته وشعوره بالخطيئة، على حد تعبير المحللين النفسيين.

من هنا، يمكننا فهم قول مهيار: أقبل فى هاوية مليئة/ بفرحة المنبئ والذئير/ فرحة أن أصير/ خطيئة وخاطنا يحيا بلا خطيئة (هاوية، ص ٦٠). إن خطيئة مهيار هي فى تحرير ذاته من الخطيئة؛ فالتحرر من النظرة السلطوية للتاريخ خطيئة ميمية للذين يعتبرون الاستسلام والإذعان لسلطة الماضى فضيلتهم الكبرى. والاستسلام لهذه السلطة، كما أوضحنا، إن أدى إلى شئ، فهو يؤدى إلى شعور المستسلم بضعفه ومحدوديته، وأخيراً شعوره بالخطيئة. وهكذا، إذ يحير مهيار ذاته من النظرة السلطوية إلى التاريخ ليتحصن فى قواه الذاتية، يكون قد تحرر من الشعور بالخطيئة الملازم عادة لاستسلام الإنسان لقوى سلطوية لامحدودة تتخطاه، بما هو كائن محدود، وفى الوقت نفسه يكون قد ارتكب فى نظر المستسلم لهذه القوى خطيئة التحرر منها.

تحرر مهيار من النظرة السلطوية للتاريخ تكرس لبدأ مهم، مبدأ إنسانية التاريخ؛ إنه يعيد إلى التاريخ فى عالمه وجهه الإنسانى. فهو يعود بنا إلى مبدأ سيادة الإنسان لسيادة التاريخ، سيادته على قواه وإمكاناته. ومهيار، فى هذا التحرر، يبنه الإنسان فى عالمه إلى قواه الذاتية، ويدعوه إلى التحصن فيها ووعى حضوره الخاص فى العالم، الذى يظل، من أية زاوية نظرنا إليه، حضوره هو الخاص الفريد. لهذا يخاطبنا مهيار بلغة نيتشه وكامو إذ يقول: «أفتح باباً على الأرض أشعل نار الحضور» (الحضور، ص ٦٥)، ذلك أن مهيار، كما يقول فى القصيدة نفسها، يخلق وطناً من «رماد الجذور»، وطناً من رماد «المومياء» التاريخية التى أحرقتها.

أن تشعل نار الحضور يعنى أن تشور على المشالية الفلسفية باحثاً عن الحقيقة أو العالم خارج الإطار الأنطولوجى الفكرى الخالص. النقطة الأساسية ليست توحيد

إلى النتيجة المنطقية التى لابد من الوصول إليها لمن يقف موقفه. وإن لديه الجرأة النادرة فى «عصر الخضوع والسراب، عصر الدمية والفزاعة» (مزمور، ص ٢٤) ليعلم نفسه، فى القصيدة نفسها، «حجة ضد العصر»، أى ليعلم أنه بلا دليل. فى عصر طابعه الخضوع والانقياد، ألا يبيت مهيار «حجة ضد العصر» عندما يتحرر؟ مهيار إنسان لم يعد معنى له شيئاً أن يحيا وفق خطط التفكير القيمي السائدة فى عصره، التى يحاول عصره فرضها عليه من الخارج. إنه، فى الواقع، كما أصبح واضحاً من تحليلنا السابق، ينتزع ذاته بعيداً عنها، كى يحيا بذاته ومن ذاته. هو لم يعد شيئاً آخر غير ذاته. هو فقط مهيار. قد نقول هنا بكثير من التأفف: ما هذا الإنسان الضائع دون اتجاه وغاية؟ ولكن مهيار يجيبنا، بهزء نيتشه وعنفه، بهذا القول الذى أشرنا إليه سابقاً: «أنتم وسخ على زجاج نافذتى ويجب أن أمحوكم - أنا الخريطة التى ترسم نفسها». هذا يعنى أن له اتجاهًا؛ وهذا الاتجاه هو خاصته. إنه اتجاه نابع من داخله، وليس مفروضاً عليه من الخارج. وهذا يعنى أيضاً أنه هو يفقد حياته ويعطىها شكلها، بوعى أيضاً.

من هنا يوصلنا مهيار إلى هذه الخلاصة: أن تنظر إلى الداخل يعنى أن تصل إلى فهم ذاتك، لا أن تصل إلى فهم فسولوجيتك وسيكولوجيتك وبنيتك التشريحية. يعنى أن تصل إلى إيجاد التماس الحميم بينك وبين ذاتك بكليتها. يعنى أن ترى ذاتك كشيء خاص مفرد، رؤية فلسفية - فينومولوجية، لا رؤية علمية. بهذه الوسيلة يمكننا أن نصل إلى معنى الباطنى والروحى والسرى، أى معنى الأشياء التى تشير إلى ما هو خاصيتى بالمعنى التمييزى الخالص، والتى لا يستطيع إنسان آخر أن يشاركنى فيها. إنها الأشياء الفريدة فى وجودى؛ ولذلك هى الأشياء المسترسة البعيدة. إنها ذكرياتى، اشتياقاتى، أحلامى، تصوراتى، الحوادث الخاصة فى حياتى، الصورة التى رسمت، الأغنية التى غنيت. وأى شيء يمكن أن يكون خاصيتى غير الذى أخلق؟

عندما يصل واحدنا إلى أن يحيا، كمهيار، من ذاته وبذاته، عندها لاشئ آخر ذو أهمية: لا الملك، لا النظم، لا العادة، لا الفكرة. إن الناس يتعلقون بممتلكاتهم بسبب أنهم لا يحون من ذواتهم وبذواتهم. إنهم يستبدلون ممتلكاتهم

للصورة. كل نظام بالمعنى العادى مضنى من الخارج يهدم الشيء الذى يضفى عليه. إن الحل لمفارقة أن الحياة لا يمكن أن تكون دون نظام يكمن فى رؤية طريقة نالسة من طرق الحياة؛ طريقة تقع بين الحياة الحالية من النظام والحياة المتوازنة ضمن نظام بالمعنى الاعتجائى العام. هذا النوع الثالث متحرر من النظام الاعتجائى. إنه النظام الذى ينبع من الداخل فقط.

لكن هنا قد يجد أحداً دعوة إلى الانحلال الاجتماعى، أو إلى تحويل المجتمع إلى كيونات فردية - موناكية (أو ذرية على حد تعبير هيجل) معزولة ومسودة بقوى عدائية هائلة. بيد أن مهيار، فى أقصى فوصاه والأخلاقيته وجنونه، لا يقصد تعطيل الحوار. إنه يؤمن به إيمان كارل ياسبرز. لا حوار حيث لا أطراف تتحاور. الحوار المقصود هنا هو، قبل كل شيء آخر، حوار بين أشخاص، لكل منهم ذاتية وفردية. الحوار يبطل حيث يلجم الشخصى الإنسانى بقوى تتخطاه، أو ينفى فى نظام أخرق مجرد. الحوار ينقطع حيث الثبات فى أساس كل مقياس من مقاييس الفكر. ليعود للحوار مكانه فى هذا العالم، يجب أن يحترق الشخصى الإنسانى من قيود الموروث ومن عمليات الموازنة المجردة لوجوده الخاص، ومن التوضع فيما نتوهم أنه نظام مطلق وكلى. وهذا يعنى لمهيار ضرورة تمرکز الشخص فى حيزه الخاص. حيث لا حرية، لا حوار. الحوار الذى يمكن أن يكون له معنى هو الذى يحتضن أطرافاً حية، لكن منها ذاتية وشأنه الخاص. أما أن يقوم فى عالم مسطح، حيث منطق الوحدة هو منطق التاريخ والقيم والاجتماع، فأمر ليس من طبيعة الحوار الذى لا يقوم، أصلاً، إلا على منطق التنوع والكثرة. إذا تعطل الحوار فى عالمنا، فلن يكون مهيار مسؤولاً عن ذلك، بل سيرورة التجريد الجمعى التى تنتزع الشخص وتحيله إلى وظيفة من الوظائف. إن مهيار، فى دعوته إلى أقصى ما يمكن من تشخص، يدعونا إلى أقصى ما يمكن من حوار.

وعندما أقول: «أنا إنسان بلا موقف، ألا يعنى هذا أننى بلا دليل أيضاً؟ مهيار يجيبنا عن هذا السؤال بالإيجاب. فبعد أن «يهيج الضباع فىنا ويهيج الآلهة»، يعلمنا أن نسير «بلا دليل» (مزمور، ص ١٣٧)، شأنه هو طبعاً. إن مهيار يصل

هذه هي المشكلة الأساسية التي تقود إلى الاغتراب والنفى. فلسفة الوجود الحديثة فهمت مقتضيات هذه المشكلة منذ دعت الإنسان إلى العودة إلى ذاته. أورتيجا اى جاسيت Ortega y Gasset يعبر عن اعتقاد مشترك بين كل مفكرى هذه الفلسفة الحديثة للوجود، عندما يؤكد أن الإنسان الحديث، فى خوفه من النفى الوجودى يحاول أن يتسلل بذاته إلى المجموعة الاجتماعية Social Collectivism اللاشخصية واللامحددة. فالعودة إلى الذات، بما هى حركة انطوائية فى عملية التشخصن، تبدأ، كما رأينا، بتحقيق انفصال الشخص الإنسانى عن ملامسة المحيط، وتقود، فى التحليل الأخير، إلى الحرية. ولكننا نخاف الحرية، لأنها تقودنا إلى الانزعال والنفى. لذلك بدل أن نختار الحرية، لأننا نخاف مستلزماتها، نعود فنسقط فى هوة التقليدى والعادى والسطحى - هوة الواحد أو الآخر Das Mann. فهذه القيود التى ننود إلى حملها نمت وبقيت فينا منذ طفولتنا الأولى. فليس من الصعب، إذن، التكيف وفقها وقبولها ذاتنا بقولها، وهى المغروسة فينا منذ ألقينا فى هذا العالم. لذلك، نحن هنا نحاول تجنب خطر النفى المصاحب للتوكيد الذاتى طلباً للسلامة، ولكننا نكون قد خسرنا أنفسنا. ميجل دى أونومونو Miguel de Unamuno رأى فى الإنسان الحديث شيئاً كدون كيخوته. هذا الإنسان ملزم بمبحث مضطرب عن جوهره الخاص، وإلى هذا الحد، فهو يورط نفسه فى مغامرة وجودية مجهولة الغاية والمصير. إنها مغامرة من نوع الضياع الوجودى.. إنه يقول: الإنسان يجب أن يلقى فى المحيط مجرداً من كل مرسى، حتى يستطيع أن يتعلم مرة ثانية ما معنى أن يحيا كإنسان. النفى والضياع، إذن، هما الثمن الذى يدفعه الإنسان ليتعلم «ماعمى أن يحيا كإنسان».

مهيار لم يدفع أقل من هذا الثمن. مهيار، قبل كل شيء، لم يرفض الحرية طلباً للسلامة، ولم يتخل عن توكيد ذاته اجتناباً للخطر. قال مخاطباً الصخرة:

رضيت بما شئت: أغنياتى خبى

ومملكتى كلماتى

فيا صخرتى أثقلى خطواتى

حملتك فجراً على كتفى

رسمتك رؤيا على قسماتى (الصخرة، ص: ٥٩)

بحياتهم؛ وانتزاع هذه الممتلكات منهم يعنى لهم انتزاع حياتهم. وهذا يصح أيضاً على معتقداتهم وأديانهم وألتهم ونظمهم.

أن ترى هذا كله يعنى أن تصل إلى وضع النفى الخالص قبل كل شيء ويعنى أيضاً أن تصل إلى نظرية نيتشه فى إعادة التقييم لكل القيم Transvaluation of all values، أى أن تذهب إلى ما وراء الخير والشر. لندخل فى تحليل هذين الأمرين، مبتدئين بالأول منهما.

وضع الإنسان الحديث، وضع النفى والاغتراب alien-ation ليس جديداً. الاغتراب كان قائماً منذ زمن طويل. فالذى حدث مؤخراً هو أن فكرة الاغتراب والنفى انتقلت إلى ما وراء الأبعاد السوسولوجية والسياسية واتخذت بعداً وجودياً. اتخاذ الاغتراب بعداً وجودياً، بالنسبة إلى ماكس شيلر، يعود إلى حقيقة كوننا الجيل الأول فى التاريخ الذى بات تحديد الإنسان مشكلة كيانية له^(١٧) - (و الجذر هو الإنسان، يقول ماركس) - هذا لأننا لا نعرف ما يعنى هذا التحديد، ولا نعرف أيضاً أننا لا نعرف. وهكذا فالعوامل الموضوعية التى شاركت فى إيجاد وضع الاغتراب والنفى كانت مدفوعة بأزمة نظرية وبردة فعل ذاتية دفعت بالفشل الوجودى إلى مركز الدائرة من الوعى الإنسانى. إنها الأوضاع الخاصة، التقنية، الاجتماعية، السياسية، الفكرية لمصرنا التى استدعت إعادة النظر فى وضع الإنسان فى هذا العالم، إعادة النظر فى معناه الأخير. ولكن لا يمكننا أن نجد ونفهم معنى الإنسان فى هذا العالم كما يفهم ويحدد الفسيولوجى وظائفه الفسيولوجية والتشريحية، والعالم النفسى وظائفه النفسية. أى لا يمكننا فهم معنى الإنسان وتحديدده بالنظر إليه بوصفه موضوعاً من المواضيع. معنى الإنسان يتكشف فقط بنسبة وعى الإنسان نفسه لذاته ووضع التاريخى. هذا يعنى أن الإنسان لا يمكن أن يفهم ويحدد معناه باستشارة كتاب من الكتب، أو الاعتماد على نظرية من النظريات، أو الرجوع إلى عالم من العلماء. فهم الإنسان وتحديدده لذاته يقوم فى غياب كل معرفة موضوعية. إن معناه فقط ما يتكشف من داخله فى عملية استفواره لهذا الداخل. وفهمه هذا المعنى هو ما هو فى أقصى وعى الإنسان لذاته.

ازدادت التصاقاً بذاتك، ازدادت إحساساً بالهوة التي تفصلك عن عالم ليس من صنعك. ففي أقصى مرحلة من مراحل التشخص والتوكيد الذاتيين تصل، بعامل النفي والتخطي المستمرين، إلى وضع تقف فيه «فارغ الداخل نظيفه» لتجابه عالمًا فارغًا أيضًا.

إلى هذا الحد يصل بنا مهيار فيذكرنا وضعه بوضع ريلكه كما يصوره في قصيدته «الليلة العظيمة»، حيث يشعر ريلكه أنه مغلق ووحيد مع ذاته. فحتى «الأشياء الأقرب لم تقم بأدنى محاولة لتصير معقولة». إن مهيار يجد نفسه «ملقى»، على حد تعبير هيدجر، «في مكان ووضع ليسا من صنعه، ولم يكن له أى شأن في اختيارهما». يواجه مهيار في هذا الوضع عالمًا عدائيًا مهددًا ذاته باستمرار بإذابتها ونفيها في إطار نظامه الكلي. إنه مطارد دائمًا بشبح التشيؤ. ولكن مهيار يدرك أن عليه أن يبقى دائمًا على استعداد للرد والمجابهة. «انظر وراءك يا أورفيوس، تعلم كيف تسير في العالم» (مزمو، ص ١٠٢).

إذن، مهيار في وضع النفي الخالص الذي يجد نفسه فيه لا يستطيع أن يتهرب من واقع كونه ذا تجسد حضوري في العالم. لذلك هو مدعو إلى المجابهة. صحيح أن مهيار الآن إنسان حر؛ وهو يعلم أن «الإنسان الحر هو الذى يستطيع أن يقطع العهود وأن يخون»، على حد تعبير جبريل مارسيل. ألم يكن مهيار للخيانة؟ ألم يهتف بقوة: «آه يا نعمة الخيانة... أيها العالم الذى خنته وأخونه»، ويعلن نفسه «سيد الخيانة» (الخيانة، صص ١٢١ - ١٢٢)؟ ولكن مهيار، إذ يدرك ذاته عن طريق الحرية و«الخيانة»، حرته من كل المعطلات الخارجية لعملية تشخصه وخيائه للعالم المتداعي الذى يعيش فيه، لا يفعل ذلك طلبًا للتخطي المتعالى للذات، شأن الرومانتيكى. إنه لا يهمل، كالرومانتيكى، للذة الألم والنفي بوصفهما حالة سابقة للموت؛ ذلك أن مهيار لا يكره الحياة؛ فهو، كما رأينا، «جمع أشلاءه على مهل / جمعها للحياة وانتشرا»، وهو لا يخون العالم في عملية تشخصه، عن طريق الحرية، لبحث عن عالم آخر خارج التاريخ والحياة. كذلك فإن مهيار لا يطلب التحلل من كل عمليات التفكير الاعتيادى؛ بحيث يؤدي تحلله هذا إلى الانصراف كلياً

في هذا القول تنبه ووعى كيانان لكل مستلزمات المغامرة التى يزرع مهيار بنفسه فيها. كذلك فى هذا القول قبول عميق لمعنى هذه المغامرة المأساوى. لقد بدأ مهيار رحلته بالعودة إلى الذات، كما رأينا، لينتهى فى الأخير إلى نوع من الضياع والنفي الوجوديين، وليلقى فى المحيط مجرداً من كل مرسى. إنه الآن «ناقوس من التائهين» (صوت، ص: ١٧) يغنى لدربه «اللابسة الأمواج والجيال» (لا حد لى، ص: ٧٦)، شارداً «فى مغاور الكبريت» (أبحث عن أوديس، ص: ٨٨)، «باحثاً عن أوديس». (ص: ٨٨)، منصّباً نفسه «أسيراً على الفراغ» (السدود، ص: ٧٧)، ومصادقاً الموت. كل هذا يرتبط بعملية الانفصال المونادية التى تحدثنا عنها. ذلك أن مهيار فى هذه العملية يصل إلى إدراك ذاته على أنها شئ مفرد ومميز عن حياة المحيط حوله. إنه يواجه الآن من كوة فى الداخل عالمًا لا شخصياً. وهو فى هذه المواجهة يقطع آخر خيط من خيوط الانتماء بينه وبين هذا العالم. لقد كان دوركيم (Durkheim) بين العلماء الاجتماعيين الأول الذين فهموا وعللوا مقتضيات الانشقاق لقد فهم دوركيم أن الانشقاق الشخصى تكريس لواقع أن لا انسجام بين الإنسان الشخصى والعالم. وليست من قبل وجد أن انعدام الانسجام بين الوجود الشخصى والعالم حوله مقولة أساسية من مقولات الوجود الشخصى. إلا أن دوركيم، بوصفه عالماً اجتماعياً، وجد فى الانشقاق ظاهرة اجتماعية خطيرة. ذلك أنه يقود إلى اللاتملاء، واللاتملاء، بالتالى، يقود إلى الانحلال والاضطراب فى الحياة الاجتماعية والشخصية. فى وضع اللاتملاء، القائم على انعدام الانسجام بين الشخص الإنسانى والعالم، يكمن وضع النفي والاغتراب. فى هذا الوضع يكون الشخص قد خسر كل شئ، ولم يربح شيئاً. إنك إذ تدرك ذاتك كشئ مفرد ومميز، شأن مهيار، لاتكون فى الواقع قد حصلت على شئ. إنك فقط تكون قد صرت شيئاً. إنك انطلقت من وضع كنت فيه خارج حيزك الشخصى إلى وضع صرت فيه داخل هذا الحيز، أى صرت فيه ذاتك. فأنت هنا، فى أقصى تحسك بكثافتك الكيانية - الشخصية، من خلال فعل التخطي، تدرك أنك لم تصل إلى هذا الوضع الشخصى الخالص إلا بعامل النفي المستمر - negation للعوامل التى تحول بينك وبين صيرورتك ذاتك. فكلما

سيرورة استبطانه الداخل، من جهة، وفي سيرورة تخطيه لوضعه التاريخي، من جهة ثانية. أقصد لاشأن له إلا مع ما يخلق. وهكذا، فإن مهيار في سيرورة تخطيه هو، كالتبيعة، فاعلية هدفية بلا هدف معين. من هنا نفهم لماذا الريح رمز مهم في شعر أدونيس، كما كانت لربلكه من قبله. فالريح تتقدم ولا تعود القهقري دون أن تكون لحركتها غاية محددة. ولذلك يوحد مهيار نفسه بالريح؛ «إنه الريح لا ترجع القهقري»، «يمشي في الهاوية وله قامة الريح» (ص ١٤) و«يحيا في ملكوت الريح» (ص ١٦)، وينصب نفسه «ملكاً للرياح» (ص ٥٨)، و«يصرخ» كي تتوالد في صوته الرياح، (ص ١١٥)، «ويخلق للريح صدرًا وخاصرة ويسند قامته عليها» (ص ١٩١)، ويجعل لغته مليعة بالريح «يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعاد» (ص ٧٧). وعندما يتملكه اليأس، فإن ما يدركه وهو في حالة يأسه ليس فقط أن المستقبل ملئ بالغموض والسر، بل أيضاً أن الريح التي ترمز إلى حياته لا تجلو هذا الغموض «لا غدأت ولا ربح تضيء» (ص ١٧٧).

مهيار، إذن، كالإنسان الأعلى لدى نيتشه، فاعلية هدفية دون هدف محدد. ولكن ما يشكل المعادل الأدونيسي لإرادة القوة لدى الإنسان النيتشوي هو إرادة الخلق لدى مهيار. إرادة الخلق هذه توقي في أعماق مهيار للتوحد مع الأشياء:

في حنين غير هذا الحنين
غير الذي يملأ صدر السنين
تقترب الأشياء منه كأن
لا تعرف الأشياء إله
تقول ما شئت لولاه
كانه أكبر من حاله
يعلو ويمتد ولا يرضى
يريد أن يخرج من نفسه
ويحضن السماء والأرض

(حنين ص ٢٠٧)

لاكتشاف ميكانيكية اللاوعي. لقد بنى مهيار «من الغياب/ صنماً من تراب/ وأرجمه بالحضور» (الطريق، ص ١٧١). إن من هذا شأنه يدرك أنه، إلى جانب كونه ذاتاً مميزة، هو أيضاً كائن موضوعي ومركوز، بالتالي، في صدر العالم. إن هذا بالذات ما يجعل مهيار في وضع دائم من المجابهة والإحساس الثقيل بالحضور حيث يشعر، في أقصى تحسسه الكياني بالحضور، بأقصى تحسسه الكياني بالنفي.

عندما يصل مهيار إلى هذا الحد من وضع النفي الكياني، يتجه «نحو البعيد والبعيد يبقى» (مزمو، ص ١٠١)، ويقطع «الحبال بينه وبين الشاطئ الأخير» (لا حد لي، ص ٧٦)، ويظل «تاريخاً من الرحيل» (أرض بلا معاد، ص ٩٠). وهو بذلك يعيد إلى أذهاننا إنسان نيتشه - الإنسان المتجول الهائز، الساخر، العنيد، المنفي، الذي انطلق إلى هدف اشتياقاته البعيد، أخطار كثيرة غير متوقعة كمنت في طريقه، حيوانات غريبة، بحار عاصفة، أناس قساة لا يشون بوجه الغرياء المنفيين؛ كل هذا جند شجاعته ومهارته. مواجهاً بكل هذه الكوارث والأخطار، وقف هذا المفامر المنفي الغريب هائزاً، وفي الوقت نفسه، واثقاً من حكمته. على الرغم من الألم العميق - الفأض من الألم، كما يقول ريلكه، - لم يغير اتجاهه ولم يستسلم. إنه انطلق من مغامرة إلى مغامرة دون أن يكون في انتظاره مرفأً واحد أخير ودون أن يكون لديه أي «بنلوب» تصلى لعودته. هذا ما يلخصه لنا مهيار إذ يقول: «لا حد لي لا شاطئ أخير» (لا حد لي، ص ٧٦).

في لانهائية الرحيل هذا يجسد لنا مهيار مع زرادشت مبدأ «السيرورة الخالدة»، فيطلق «سراح الأرض» (يسجن السماء) كي يجعل العالم غامضاً، ساحراً، متغيراً، خطراً؛ كي [يعلم] التخطي» (مزمو، ص ١٩٢). بغير التخطي ماذا يبقى من السيرورة؟ لا مقاييس خارجية تقود مهيار في هذا التخطي؛ لأن المقاييس الوحيدة، كما بات واضحاً لدينا حتى الآن، هي التي يخلقها في مجرى تخطيه. إن شأن مهيار الوحيد هو مع الديالكتيكية السقراطية من حيث هي عملية استبطان لـ «حقائق» الداخل. لا جاذب غائي أيضاً يحتم وجهته في هذا التخطي غير الجاذب الكامن في القوى المحركة له من داخله. هو يحفر مجاريه ويسير وفق المنطق المرسوم بحركته. إذن، لا شأن لمهيار إلا مع ما يكتشف في

من هنا كانت إرادة الخلق، لدى مهيار، انعكاساً للعالم الهيراقليطي حيث الصراع والحركة والتناقض بطلاناً للعالم. هيراقليطس وجد في النار العنصر الأساسي للعالم، العنصر الدائم الذي هو في أساس كل تغيرات الوجود المرئي، العنصر الواحد الوحيد الذي هو جوهر التعدد والكثرة - جوهر الصيرورة. إنه عنصر متحرك لا ساكن، متحرك في اتجاهات متعاكسة. وفي تحركه الدينامي يخلق التناقضات التي تجتد تعبيرها المرئي في ظواهر التغير والتطور الدائمين. هذا المبدأ، كما فسره نيتشه، هو:

صيرورة وموت، بناء وهدم دون أية مسؤولية أخلاقية، في براءة خالدة... كما الطفل والفنان يلعبان، هكذا تلعب النار الخالدة المقدسة؛ إنها تبنى وتهدم ببراعة.

أليس هذا شأن مهيار؟ ألا تجده يبحث عن «... إله... يبارك حتى الجحيم... ويرد لوجه الحياة البراءة» (ص ١٢٩) ويفتت العالم كى يمنحه الوجود (ص ١٠٣)، ويهدم العالم وينيه، باحثاً عن معنى «ينظم فيه الأرض والله» (ص ٢٠٥)، وينادي الفراغ ويفرغ الممتلئ (ص ١٦٧) ويجمل المكان «مدوراً كمينه» (ص ١٩١)، «ويستكر ماء لا يرويه» (ص ١٩١)، «ويولد في كل غد من جديد» (ص ١٩٩)، ويبحث عن صورة أخرى «تصاغ لهذا الوجود» (ص ٢١٢) مهيار، كنيثشه من قبله، يحمل إلينا النار الهيراقليطية - يهدم وينى باستمرار ببراءة الطفل. إنه يرفض أن تكون علاقته بالوجود حوله علاقة ساكنة، أو أن يكون هو فيها مجرد مركز لتلقى النتائج الموضوعية. وهو يرى أيضاً أن إرادة الخلق لا يمكن أن تقتزم في نظام أو تقف في فاعليتها عند حدود ما أضفاه سواه من صور على الأشياء، صور نظنها ثابتة ونفق أمامها مبهورين، كأننا بلغنا بها المعنى الأخير للعالم. مهيار يريد أن يرى العالم وراء كل هذه الإضفاءات رؤية جديدة. إنه مدعو إلى أن يتخلى عن كل المسلمات الجاهزة، وأن يخلق مسلماته الجديدة. بمعنى آخر، إنه يريد أن يسبق على الأشياء معان جديدة. ولكن مهيار يعود فيجد، بسائق طبيعته الهيراقليطية، أنه ما من سبب واحد ضروري لأن تكون المعاني التي يسبقها هو على أشياء العالم هي

ولكن هذا التوق للتوحد مع الأشياء هو توق لتذويتها، توق لخلقها وإعادة خلقها دون توقف. فإرادة الخلق تتحرك دائماً إلى الأمام تحركاً تتكشف من خلاله وتبلور فيه حرية الفعل غير المشروطة. ولكن تحركها الأمامي لا يعنى أنها تتجه نحو نقطة معينة ثابتة في الوجود. ذلك أنه ما إن تتحدد لها غاية أخيرة حتى تنقلص هذه الإرادة وتضيق في نظام معين. ولكن لا يمكن لأى نظام، حتى النظام العقلي الذي ادعى مفكرو التنوير العقليون اكتشافه في العالم، أن يحتضن هذه الإرادة ويحيط بفاعليتها المتأصلة في الحرية. إنها توحد بين مهيار والكون عن طريق ما يضيفه مهيار من ذاته الخلاقة على أشياء العالم من صور ومعان:

وحد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وحد بي الكون بحريتي

فاينا يبتكر الثاني؟

(وحدة، ص ٢٠٢)

هذه الوحدة بين مهيار والكون لا يكون وضع مهيار فيها كوضع الجزء في النسق الضروري الذي ينتمى إليه هذا الجزء. فالجزء يتحدد وضعه في النسق الذي ينتمى إليه وفق قوانين ثابتة تربط كل أجزاء النسق ربطاً مطلقياً ضرورياً. إن وضع مهيار، إذن، في الكون المتحد به ليس كوضع الأشياء في الجوهر السبينوزي، حيث كل منها يصير تجلياً للكل اللامتناهي ومحدداً بقوانينه، أو كوضع الأشياء في المطلق الهيجلي حيث كل منها، من خلال انصهاره في الوحدة التجسدية للمتناقضات، يبيت مرحلة من مراحل تحقيق المطلق. إن وضع مهيار في هذه الوحدة هو وضع العنصر الفاعل لا العنصر المطاوع. الكون يقدم أشياء له بوصفه مواد خاماً، وهو، بدوره، يصوغ هذه المواد على صورته ومثاله. إرادة الخلق، إذن، توحد مهيار بأشياء العالم، عن طريق الحرية؛ إذ تحول علاقته بهذه الأشياء من علاقة تحارج خالص إلى علاقة جدلية في علاقات التبادل والخلق، حيث العالم يتذوت على يديه.

فى تذويت مهيار العالم والأشياء يبدأ هوسرليا ولكنه ينتهى نيتشوبا. إن تجريد العالم فى شيئيته وتحويله إلى موضوع قصدى يحمل إلينا الكثير من معنى الرد الفينومولوجى. ولكن فيما يسير بنا مهيار فى اتجاه الرد الفينومولوجى للعالم نراه فجأة يحول مساره، وكأنى به يرى لثوه ما سيؤول إليه هذا الرد ويروعه ما يرى. فمهيار يساير هوسرل إلى حين، أى إلى الحد الذى يكون عنده الرد الفينومولوجى للظواهر بحثا عن معان لها كامنة وراء كشافتها التجريبية وسماتها الجائزة، خلف شيئيتها. فهو، كهوسرل، لا يريد أن ينظر إلى الأشياء نظرة العالم الطبيعى إليها. إنه لا ينظر إلى ما فيها من امتداد وميكانيكية وحركة. إنه يحاول الذهاب إلى ما وراء هذا كله ولكن - وهنا يبدأ تحوله الجذرى عن هوسرل - ليس فى اتجاه ماهية مفترضة لها بل فى اتجاه إعادة خلقها. إن مهيار لا يمكنه أن يساير هوسرل هنا فى نفيه أى نوع من أنواع النسبية وفى افتراضه أن هناك ماهية للحقيقة كما أن هناك ماهية لكل فكرة أخرى، وهى ماهية تنعكس فى كل الحقائق الجزئية. إنه لا يمكنه أن يساير هوسرل فى اعتقاده أن الماهيات الفردية هى الموضوعات القصدية للوعى وفى عودته إلى مبدأ واقعية الماهيات realism of essences الذى اتخذ شكله المتطرف فى الإستيمولوجيا الواقعية كما عرفناها لدى أفلاطون وديكارت. فمهيار، كما رأينا، عدو الثبات، وهيراقليطس هو الذى يحتل فى سيروية تذويته للعالم الوضع الذى يحتله أفلاطون فى سيروية الرد الفينومولوجى. من هنا نفهم قول مهيار «أطلق سراح الأرض وأسجن السماء، ثم أسقط كى أظل آمينا للضوء، كى... أعلن التخطئ» (مزمور، ص ١٩٣). إن السماء رمز لما هو مطلق وثابت وجاهز ومكتمل، أى لما لا إمكان فيه، بينما الأرض رمز لما هو نسبى ومتغير وغير مكتمل، لما هو ملئ بالإمكان. ففى السماء تتجهر الأشياء بتجوهر المعانى، ويتنصر أفلاطون على هيراقليطس، ويظهر العالم واضحا ومتملكا بذاته. إن الرد الفينومولوجى على الطريقة الهوسرلية ينتهى، إذن، إلى أسر الأرض كشرط لتحرير السماء. إنه يرى السماء مغلفة بالأرض ويرى أن مهمته الأساسية افتراق الأرض فى اتجاه السماء، أى للوصول

معانيها النهائية. من هنا نستطيع أن نفهم جيدا لماذا يحمل مهيار النار الهيراقليطية - لماذا يهدم وينى باستمرار. إن مهيار ينزع دائما إلى وجود أعلى. إنه يبحث دائما عن معان جديدة للأشياء.

هنا يبدأ يتضح لنا أن عودة مهيار إلى ذاته هى، فى آن، تذويت للذات وتذويت للعالم والأشياء، فإذا به الشجر أوراق فى [دفاتره] والحجر قصائد [مثله] (مزمور، ص ١٦٨)، والتاريخ يقتل فى عينيه (مشهد [حلم]، ص ١٣٠). إن هذا التذويت للعالم يبلغ أقصاه فى قول مهيار عن نفسه «إنه فيزياء الأشياء» (مزمور، ص ١٣)؛ أى القوة المنظمة للأشياء. من الضروري أن نلاحظ هنا أن تذويت مهيار للعالم خلو تماما من أى مدلول أنا وحدى، سواء فهمنا الأنا وحيدة بمعناها الإستيمولوجى أو بمعناها الأنطولوجى. إنه ذو مدلول قيسى أولا وأخيرا. إن عودته إلى ذاته هى، إذن، عودة إلى الذات باعتبارها منبع القيمة والمعنى حيث يرتع العالم ليس بكثافته التجريبية طبعاً ولا بتعاميته الموضوعية. إننا نجد هناك بما هو موضوع قصدى تمت تعريته من شيئيته، وتم تحويله إلى حقل للفاعلية الذاتية باعتبارها تجسيدا لإرادة الخلق. من هنا نفهم قول مهيار «أنادى الفراغ أفرغ الممتلئ. حتى الصوان رخو، حتى الرمل يتأصل فى الماء...» (مزمور، ص ١٦٧) على أنه إعلان لتحول العالم من شئ جاهز مكتمل («ملئ كالبيضة»، على حد تعبيره، ص ١٠٢) إلى دفق مواز لدفق الوعى: إلى سيروية من الإمكانيات. هنا يصبح العالم هبولى قابلة لأن تتشكل على يديه على النحو الذى يختاره، تصبح أرضه بكرة («أحرق ميراثى أقول أرضى بكرة» لغة الخطيئة، ص ٥٦)، ولا يعود ثمة هاجس لديه سوى هاجس الخلق. وهو إذ يذوت الأشياء إنما يخلقها على صورته ومثاله:

«أنقش وجهى على الريح والحجر، أنقش وجهى على الماء. أسكن فى ثنية الأفق... والبحر نواشى وشبيهى» (مزمور، ص ١٠١)؛ «أجعل المكان مدورا كمعنى» (مزمور، ص ١٩١)؛ «أصير الجبال كلمات وأموسق الحفر» (مزمور، ص ١٠٣).

هنا يصبح العالم، بعد تذويته وتحويله إلى موضوع قصدى خالص، امتدادا له.

يتضح كيف تحول سيرورة تذويت مهيار ذاته، عن طريق إرادة الخلق، إلى تذويت العالم.

إن هذا تماماً ما جعلنا نقول إن مهيار ينتهى نيتشويًا، على الرغم من أنه يبدأ هوسرليًا. إن هذا يظهر أكثر ما يظهر فى احتضان مهيار لغة اللعب الحر النيتشوية، حيث لا قواعد سوى القواعد التى تنشأ فى سيرورة اللعب. وهذا يوصله، كما أوصل نيتشه من قبله، إلى الموقف المقتضى إعادة تقييم كل القيم Transvaluation of all Values. وإذا كان نيتشه قد وصل إلى هذا الموقف عن طريق مبدأ إرادة القوة، فإن مهيار يصل إليه عن طريق مبدأ إرادة الخلق. فعن طريق مبدأ إرادة القوة يصبح الإنسان النيتشوى «الإله - الإنسان»، خالق القيم الجديدة. وعن طريق مبدأ إرادة الخلق يصبح مهيار «نبياً وشكاكاً» (مزبور، ص ٤٢)، «لغة لإله يحيى» (أورفيوس، ص ٦٧)، حاملاً بالطبع القيم الجديدة لهذا العالم.

لنفحص الآن باختصار المغزى الأساسى لمفهوم إعادة تقييم كل القيم لدى نيتشه حتى نفهم على ضوء ذلك شخصية مهيار.

بينما كان اليونان القدماء يهتمون فقط بمشكلة النفاذ إلى الكوسموس (الكون)، اهتم آباء الكنيسة والإسكلايون باستقراء نظام مخلوق مقدس للوجود فى هذا الكوسموس. من خلال هذا النظام وحده - كما أصر آباء الكنيسة - يجد الإنسان طريقه إلى الله. إن طريق الأخلاق المسيحية، كما وصفها توما الأكوينى، «هى انتقال المخلوق العقلى نحو الله». وكما أن عمل كل مخلوق ينبع من وجوده، كذلك عمل كل مخلوق عقلى أن يتوافق مع طبيعته العقلية التى - بما هى - ذات قدرة على إدراك النظام الهرمى للوجود. فالإنسان، فى محاولة تكيف وجوده لجوهره، مدعو إلى أن يتحقق من معنى حياته فى العالم المخلوق؛ فى الطاعة لنظام الوجود ولذاته الخاصة ولله الذى يجمد فى كينونته الماهية والوجود معا.

النظرة المركزة فى الكوسموس الوثنية القديمة والنظرة المركزة فى الله المسيحية أخليتا الطريق فى العالم الحديث لنظرة الحقيقة مركزة فى الإنسان. فى ميثافيزيقا هيجل، كما

بواسطة الحدس أو الاكتناه الباطنى إلى محتوى جوهري موضوعى مزعوم للأشياء. أما الرد الفينومولوجى على طريقة مهيار، فإنه يرى الأرض مغلفة بالسما وبرى السماء شبكة من المفهومات اللغوية ليس إلا، عالماً من المعانى الإنسانية التى تجوهرت. ولذلك يرى مهيار أن المهمة الأساسية للرد الفينومولوجى كامنة فى اختراق السماء فى اتجاه الأرض، أى فى اتجاه الأشياء ذاتها، وبالتالى فى اتجاه الانفتاح على السر، على ما يظل كامناً وراء اللغة - النظام، وراء المفاهيم أو المعانى التى تجوهرت. إنه يهجر السماء «ليحيا مع الأشياء» (الأشياء، ص ١٤٩)، وبالتالى - «ينتظر ما لا يأتى» (مزبور، ص ١٣١)، «ويحيا فى ملكوت الريح» ويملك فى أرض الأسرار» (ملك مهيار، ص ١٦)، «ولـ «يحلم أن ينهض أن ينهار / كالبحر - أن سيتعجل الأسرار» (آخر السماء، ص ٣٠)، «وليبقى «فى عتمة الأشياء فى سرها» (فى عتمة الأشياء، ص ١٩٩)، «وليجعل من «الحر والنار والوليمة» ملكته ومن «الضباب» جيشه (الهزيمة، ص ٨٢).

إن إرادة الخلق هى حلقة الوصل الأساسية بين تذويت مهيار ذاته وتذويته العالم. فهى، إذ تدفعه فى اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التشيئ تحوله إلى طاقة غير مقيدة للفعل الخلاق فى الوقت الذى يجعله يدرك أن معنى العالم خارجه، كما وعاه قبل إفراغه ذاته، ما كان ليكون له لولا أنه كان يرى العالم من خلال منظور الواحد أو الآخر المعمم. من هنا تبدأ سيرورة تذويت الذات تحول إلى تذويت العالم، يبدأ اكتشاف مهيار أن العالم ليس معطى مطلقاً، بل إنه يعيش فى رحم اللغة باعتبار الأخيرة أداة لتوليد المعانى. يبدأ اكتشافه أن العالم، كما كان معطى له قبل تجريد ذاته من شيعتها، هو عالم الآخر - المعمم، وأن اختباره له، بالتالى، كان أسير المفهومات والمعانى التى تجوهرت. وما يشكل خاتمة المطاف لاكتشافه هذا هو إفراغ ذاته، الذى يعنى، كما رأينا، تجريدها من كل آثار الآخر - المعمم، هو، فى الوقت نفسه، تحرير اختباره العالم من كل معانى الآخر - المعمم. إنه آن يتحمل وحده مسؤولية خلق معان جديدة للأشياء، أو إعطاء الأشياء - على حد تعبير أرنست كاسير - بعدها الثالث الذى هو، أولاً وأخيراً، بعد إنسانى (١٨). وهكذا

وضع نيتشه أمامنا «نظرية إعادة تقييم كل القيم». الإنسان الأعلى، أو إذا شئت الإله - الإنسان الذى هو وراء الخير والشر (Beyond good and evil)، «وراء الإله والشیطان»، يصبح الخالق الجديد لكل القيم الجديدة.

ماذا يعنى مهيار من هذا كله؟ لقد رأينا، خلال هذه الدراسة، كيف أن مهيار حقق عودته إلى ذاته بتخط ونفى كلين لكل العوامل التى من شأنها تعطيل عملية تشخيصه. وهو، فى عمليتي التخطي والنفى هذين، وصل أخيراً إلى أن يكون إنساناً حراً، إلى أن يكون «الخريطة التى ترسم نفسها». يقول سارتر إن الإنسان الحر، الإنسان الذى يستطيع أن يصنع نفسه بحرية، هو بالضرورة وراء الخير والشر. هذا ما فهمناه من نيتشه أيضاً. ذلك أن الإنسان الحر ليس ملزماً، فى مجمل اختياراته، بغير اختيار الأفعال التى تؤكد وجوده الشخصى، بما هو وجود خاص، فريد. وهو، إذ يصل إلى هذه النقطة، يخرج من إطار اللغة إلى الأشياء، كما ذكرنا فى مكان آخر من هذه الدراسة. إنه، بمعنى آخر، ينظر إلى الأشياء معاً من كل الإضافات الإنسانية الخارجية. فمنذ الساعة التى ينظر فيها أحدنا إلى الأشياء، من خلال الإضافات الخارجية المسبقة عليها، يصبح فريسة شبكة من المجرّدات والمعمّات - فريسة اللغة، فيختلط عليه فهم ذاته وفهم العالم الذى يحتضنها. ولكن مهيار، كنيته وسارتر، إنسان حر يرفض أن يكون فريسة من المجرّدات والمعمّات - فريسة اللغة. يقول مهيار: «رضيت أن أحيّا مع الأشياء». من هنا نستطيع أن نفهم معنى ذهاب مهيار إلى ما وراء الخير والشر - إلى ما وراء هذا التجريد اللغوى الذى يعمل على تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً نهائياً. إن هذا يلخصه لنا مهيار بقوله: «دربى أنا أبعد من دروب الإله والشیطان» (لغة الخطيئة ص ٥٦)، «لا إله أختار ولا الشيطان» (ص ٥٥). ذلك أن مهيار يريد تحرير العقل من جزئية التجريد وأوهامه، حتى يستطيع هذا العقل أن ينفذ إلى ما وراء اللغة - إلى ظلمة الأولى والبسيط فى أعماق الأشياء ذاتها. هذا يقودنا توّ إلى مذهب نيتشه فى إعادة تقييم كل القيم. فعندما يستطيع العقل التحرر من حتمية التجريد اللغوى المزعومة، عندها لا شىء يمكن أن يعطى القيم معنى مطلقاً ثابتاً. عندها لا شىء غير التحول

رأينا، كل الموجودات موضوعة فى المطلق (أو الله)، ولكن بوصفها موجودات مقررة دياكتيكياً، أو مراحل للحركة التاريخية التى تجسد المطلق فى تحقيق وعيه لذاته. هذا النوع من التفكير الهيجلى تحول تحولاً جذرياً على أيدي الهيجليين الشبان (Young Hegelians)، أى فورباخ وماركس وستارنر. يجد الإنسان نفسه، لدى هؤلاء الفلاسفة، دون إله، مواجهاً بالمهمة البروميثية فى أن يصير الخالق الوحيد لكل الحقيقة ولكل القيم. منذ ذلك الحين والوجود الإنسانى يتأرجح بين الرغبة فى تأليه الذات وتجربة الفشل والسقوط. الإنسان، فى وضع كهذا، يعيش أزمة كيانية. ومنذ الساعة التى تبدأ فيها هذه الأزمة، يبدأ الإنسان - هذا المخلوق الشكاك فى جوهره - يبدأ فى معاناة نوع من أنواع القلق الكيانى محاولاً النفاذ إلى معنى ذاته ومعنى وجوده فى العالم، على حد تعبير هيدجر.

كل من نيتشه وكيركيغورد عارض النظام التركيبى الهيجلى للفلسفة الإيديالية. كلاهما عارض أغلال الفرد فى العملية التاريخية - المطقية (Historio logical) الفكر وكل أشكال تأليه الدولة. وكلاهما اختبر الاغتراب المتنامى للفرد فى العالم الموضوعى الجماعى الحديث. هذا الاغتراب، كما فهمه نيتشه وكيركيغورد، يؤدى إلى الضياع، والضياع، بدوره، يؤدى إلى اليأس. إلا أن اليأس قد يلد الخلاص فيما لو استطاع الشخص، وجهاً لوجه مع اللاشئ، أن يوقظ ذاته إلى وجوده الحقيقى. كلاهما، إذن، يواجه الإنسان بقلق وجوده غير الحقيقى فى هذا العالم فاقد المعنى. وهما يحذرانه. أيضاً. من هذا، ويدعوانه إلى ذاته الحقيقية. إلا أن كيركيغورد يعود ويجرد ذاته فى اتجاه التعالى المطلق، بينما نيتشه أعلن موت الله، واستعد لتحمل المسؤولية.

الله مات والعالم، بسائق ذلك، مرمى فى نوع من العبث واللاعقلى للذين يرافقان دائماً فقدان القيم. هناك حاجة ملحة لخلق قيم جديدة، أو كما قال نيتشه لـ «إعادة تقييم كل القيم» (-tansvaluation of all values) (١٩). هذه الحاجة، فى نظر نيتشه، لم تكن لتسدها الحركات الملقحة بالعدمية كالحركة الإنسانية أو المنفعة أو الاشتراكية. إن هذه الحركات لم تكن جريئة الجراً الكافية لتخطى كلياً نظم التفكير القديم. ليجعل هذا التخطى ممكناً،

عن معان جديدة للأشياء. من هنا نفهم قول مهيار «وحيرتي حيرة من يضيء/ حيرة من يعرف كل شيء» (حوار، ص ٥٥). إن هذا القول يضع الحيرة والقلق والشك وما إلى ذلك في أساس محاولة الإنسان فهم ذاته وفهم الكون المائل حياله. أليس حرياً بالإنسان، إذن، أن يعود إلى ذاته في محاولة فهمه للوجود والعالم؟ أليس حرياً بالإنسان، بالتالي، أن يتوقف عن رؤية وجوده والأشياء حوله من خلال مجردات ثابتة مطلقة؟ أليس الإنسان، إذن، ملزماً بأن «يخلق نوعه بدءاً من نفسه»؟ هذه هي الأسئلة التي يضعها أمامنا مهيار. وبهذه الأسئلة نختم نحن رحلتنا مع مهيار؛ حيث رافقناه بدءاً من عودته إلى ذاته وانتهاء بتخطيه التقييمي لكل القيم الذي يعود به إلى حيث ابتدأ... إلى ذاته.

إن (أغاني مهيار الدمشقي) تجربة حية تلخص لنا قلق إنساننا المعاصر بكل ما فيه من زخم التمرد وتوتر الخلق - تجربة تمثل لنا محاولة الإنسان الأكثر شمولاً وعمقا في فهم معنى وجوده في العالم ومعنى الكون المائل حياله. ولذلك لن أتورع عن القول إن (أغاني مهيار الدمشقي) تجربة جديدة في الخلق الذاتي self-creation.

والنفي والتخطي - غير الصيرورة. لا يعود الإنسان هنا سجين اللغة، سجين مصنفات مفترضة الثبات، سجين ما هو مضاف على الأشياء في شكل حدود وعلائق ونسب وكيفيات تفرضها مفاهيم لغوية مسبقة، قيمة وغير قيمة. إنه يصبح الخالق الوحيد لكل القيم ولكل الحقيقة. وهو في ذلك يدع ذاته ويبدع العالم بإبداعه ذاته. ما يرسخه لنا مهيار، إذن، كنيته من قبله، مبدأ أن الإنسان هو مصدر كل القيم، وبالتالي مصدر الحقيقة باعتبارها قيمة. وحيث يصير الإنسان مصدر القيم، لا يعود ثمة وازع خارج إرادته ووعيه لحضوره الخاص الفريد يمنعه من الذهاب إلى ما وراء الخير والشر - إلى ما وراء الإله والشیطان؛ أي لا يعود ثمة وازع يمنعه من إعادة تقييم كل القيم.

هنا يعود بنا مهيار إلى حيث ابتدأ، إلى ذاته. ولكن عودته إلى ذاته، في هذا السياق، هي عودة سقراطية؛ أي عودة دياكتيكية بالمعنى السقراطي. إنها عودة إلى ذات يتملكها الشك والحيرة، ذات ترفض أن ترى الأشياء من خلال المواضع اللغوية والمفاهيم الجامدة، باحثة في داخلها

إشارات:

- ١ - جميع الإشارات في المتن هي للطبعة الأولى من أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت: ١٩٦١.
- ٢ - Edward A. Tyriakian, *Sociologism and Existentialism*, Prentice-Hall, Inc., 1962, p. 114.
- ٣ - المرجع نفسه، ص ١١٥.
- ٤ - Karl Jaspers, *Philosophie*, III, (Berlin: Verlag von Julius Springer, 1932), p. 28.
- ٥ - Adel Daher, "The Concept of Mass-Man in Existentialism," in Mourad Wahba (ed.), *Philosophy and Mass-man (Proceedings of the Fifth International Philosophy Conference)*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, (1985), pp. 23-48.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٢٧ - ٢٩.
- ٧ - المرجع نفسه، ص ٢٣ - ٢٦.
- ٨ - Tyriakian, op. cit., p. 126.
- ٩ - المرجع نفسه.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ١٢٧.
- ١١ - المرجع نفسه.
- ١٢ - Daher, op. cit., pp. 34-38.
- ١٣ - عمانوئيل مونييه، هذه هي الشخصية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، ص ٣٦.
- ١٤ - Karl Jaspers, *Man in the Modern Age*, Trans. by Eden and Cedar Paul, (London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1951), p. 149.
- ١٥ - Hans Meyerhoff, "The Return to the Concrete," *Chicago Review*, Vol. 9, No.2, Summer, 1959.
- ١٦ - Paul Wienpahl, "Philosophical Reflections," *Chicago Review*, vol 13, No. 2, Summer, 1959.
- ١٧ - Hans Meyerhoff, op. cit.
- ١٨ - Ernest Cassirer, *An Essay on Man*, (New Haven and London: Yale University Press, 1944), p. 170.
- ١٩ - Kurt F. Reinhardt, *The Existentialist Revolt*, sec. ed., (New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1960), p. 116.

اللغة الشعرية في قصيدة «انتظار»

للشاعر السوري

مدوح عدوان

علو الماشى*

خاصة سوى الجمع في حيز مكاني واحد بين «قصيدتين». ولعل الأمر في حالة الشاعر مدوح عدوان لا يختلف عما كان عليه في حالة إبراهيم العواجي (انظر المقالة المذكورة منشورة في جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ مارس ١٩٩٦).

غير أنني في مثل هذه الحالات غالباً ما أنظر للحيز المكاني الذي تنشر فيه القصيدتان، وإلى رغبة الشاعر الخاصة في نشرهما مجتمعتين في ذلك الحيز المكاني والزمني المشترك، على أنهما يؤثران ضرورة النظر إلى القصيدتين باعتبارهما نصاً واحداً متماسكاً أو متكاملأً حتى وإن لم يكن الشاعر - أو الناشر أحياناً - قد قصد ذلك قصداً. فهو في نظري من المسكوت عنه مما يقع عادة في هامش اللاشعور الذي يستحق الالتفات إليه نقدياً. وذلك ما حاولت أن أؤكد في مقالتي التحليلية حول قصيدتي العواجي سالفتي الذكر. وهو ما أرى المجال إليه أوسع، والنظر فيه أؤكد، حين يتصل الأمر بتجربة شعرية وثقافية طويلة وخصبة متنوعة بين الشعر

كان يمكن أن تقرأ قصيدة الشاعر العربي السوري مدوح عدوان «انتظار» المنشورة في جريدة «الرياض» بتاريخ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥ م من ملحق «ثقافة اليوم»، باعتبارها قصيدتين منفصلتين:

الأولى بعنوان «انتظار» والأخرى بعنوان «وحش»، وعلى اعتبار أن العنوانين يقمان تحت عنوان ثالث كبير، كثيراً ما يلجأ إليه الشعراء في مثل هذه الحالة، وهو «قصيدتان» على النحو الذي ألحت إليه سابقاً فيما يخص قصيدتين لإبراهيم العواجي حين تم تحليلهما في مقالة سابقة. وقد أشرت في حينها إلى ملاسبات التداخل بين القصيدتين أثناء نشرهما في طبعة «الرياض» الأولى، ثم كيف تم تصويب هذا التداخل في الطبعة الثانية، بالفصل بين العنوانين ووضعهما تحت عنوان واحد ليس له أية دلالة

* شاعر وناقد، البحرين.

والصحافة والمسرح والحضور الأدبي الممتد عربياً على مدى ثلاثين عاماً، كتجربة الشاعر ممدوح عدوان التي أصدر خلالها اثنتي عشرة مجموعة شعرية، وكتب ثمانى عشرة مسرحية، وله فيها عدد من المترجمات وسيرة ذاتية وثلاثة كتب حول المسرح (انظر ترجمة الشاعر فى مجسم الباطنين للشعراء العرب المعاصرين).

ولابد أن يعنى نشر قصيدتين فى حيز مكاني وزماني واحد بالنسبة إلى شاعر يعمل صحفياً منذ عام ١٩٦٤، وله كل هذه التجربة الشعرية والثقافية الحسنة، شيئاً أبعد من صورة هذا الجمع الزمكاني، بل يتعداه إلى ما هو عضوي وبنوي على المستوى الفني والفكري، خاصة إذا جاء نشر القصيدتين برغبة وطلب من الشاعر نفسه. ناهيك عن كون القصيدتين عبارة عن قصيدة واحدة فى الأصل على النحو الذى نشرت به، ولم يكن هناك أى حيل فى الإخراج أو تداخل فى النشر. وهو أمر محتمل كذلك. غير أن المحصلة فى الحالتين واحدة، كما يظهر من الطريقة التى أحاول بها مقارنة مثل هذه الحالات مقارنة نقدية.

إن هذه التوطئة جد ضرورية فى حالة الوقوف نقدياً أمام قصيدة ممدوح عدوان أو قصيدته؛ لأن ترتيب القصيدتين عندئذ يفقدو ذا أهمية خاصة على مستوى الترابط الداخلى المحكم لبناء القصيدتين بما يسمح أن يحيلهما إلى نص شعري واحد يفسر أحدهما الآخر ويلقى بظله عليه ويكملة ويتراسل معه، ولو فى إطار الحيز الزمكاني الجامع بينهما.

وبدءاً يصعب قراءة النصين فى حيزهما الزمكاني الواحد، دون الجمع بين عنوانيهما جمعاً تلتقطه العين عمودياً أول الأمر هكذا «انتظار... وحش»، ثم لا يلبث الذهن أن يحيله إلى قراءة تراكمية أو تحاورية كما يسميها الألسنيون، هكذا «انتظار وحش» وبذلك يسرر أول مظاهر الربط الزمكاني بين النصين المنفصلين تحت عنوان غير ذى دلالة خاصة وهو (قصيدتان)، متجسداً فى عنوان ضمنى جديد هو (انتظار وحش). ويستطيع ذهن المتلقى ذى الخصائص التفاعلية، بطاقته التخيلية ذات الخصائص الترابطية المستمرة أن يضيف إلى هذا العنوان النصي الجديد

فاتحة يستهل بها، ضرورة، للتعبير عن حالة المرواحة الزمانية والنفسية والفنية بين عملية الانتظار نفسه من جهة، والوحش المنتظر من جهة ثانية. ولتكن هذه الفاتحة الاستهلالية حرف الجر (فى)، ليصبح العنوان فى صيغته النهائية هكذا «فى انتظار وحش». ويمكن أن يلعب هذا الحرف البسيط وظائف مهمة، إذا نظرنا إلى حالة المرواحة بمستوياتها الثلاثة المذكورة آنفاً (الزمانية والنفسية والفنية). فهذا الحرف يفيد من الناحية اللغوية معانى الظرفية - يبعدها الزماني والمكاني والسببية التى غالباً ما تربط بين البعدين المذكورين. وربط «فى» بلفظة «انتظار» يضيف على هذا المصدر الصرفى أو اللفظة الاشتقاقية دلالة عميقة بتجمد الزمان فى المكان يعبر عنها بتجمد الفعل «ينتظر» فى مصدره «انتظار». وكل تلك المرواحة الزمانية الثقيلة والطويلة تعبر عن شعور باليأس والرغبة والخوف من المنتظر «الوحش». وهو شعور يفترس صاحبه قبل أن يفترسه الوحش نفسه، وقد يكون هذا الشعور المرير هو الوحش بعينه أو يقوم مقام الوحش. وهنا المرواحة النفسانية الناتجة عن استخدام حرف الجر (فى) مطلع المنون. أما الوظيفة الفنية فتتمثل فى المرواحة النصية بين نص «انتظار» الأول ونص «وحش» الثانى، لدى قراءتهما قراءة لولبية من شأنها أن تتدرج فى حياكة نسيج النص الواحد المشترك بعنونه الجديد «فى انتظار وحش» على النحو الذى تم إيضاحه فى الخطوات السابقة. ومثل هذه القراءة اللولبية المرواحة بين النصين المتداخلين، أو بين وحدتى النص الكلى، هى ما تتوسمه مقاربتى النقدية لقصيدة ممدوح عدوان فى هذه المقالة، معتمداً فى ذلك على مظهر الثنائية الذى يوجه حركة النص فى معظمه.

يتمثل مظهر الثنائية، بالإضافة إلى ما تم ذكره وتحليله من خلال المقدمة المسهبة السابقة، تمثلاً لغوياً دقيقاً فى استخدام خواص تراكيب الثنية وعناصرها من ضمائر وأسماء وصفات وأفعال مثل «هاهما/ ينتظران» ومثل «يبست أيديهما» و «منذ أن جاء» و «حينما غط على وجهيهما حلم» و «ضيقا من أجل هذا الحلم ما كان شاباً... إلخ. كما يتمثل مظهر الثنائية على نحو دلالي خاص فى تلك اللازمة المتكررة عدداً من المرات وهى «هاهما ينتظران».

عن حالة الانكفاء اليائسة. وهو ما جعل الجسم البشرى ينحن ويقع على كفيه كالحيوان، فتتحول بذلك قامة الإنسان الممدودة إلى تكوير يشبه الكهف بتجويفه المظلم. ثم تكتمل الصورة، صورة الإنسان المنتظر الذى حوله اليأس إلى كهف أجوف لا يحس، حين يقوم العنكبوت بمد خيوطه واتخاذها من ذلك التجويف مسكناً واصطياد ما يكفيه من القوت قبل أن يلط فى نبض الشرايين ليغرف من دمائها المتبقية زاداً وشراباً. وهكذا يفترس الانتظار حضور الإنسان وآماله وصورته ويحوّله إلى كهف أجوف يعيش فيه العنكبوت.

ولا تستطيع هاء التنبيه فى أول اللازمة المذكورة أن تعيد الحياة والحيوية إلى هذا الوجود الإنسانى المتيسب «هاهما ينتظران» لذلك نجد اللازمة تتخلى عن هذه الحقنة المنشطة التى لم يجد استعمالها شيئاً مرتين قبل ذلك، تتخلى عن هاء التنبيه فى المرة الثالثة مستسلمة لحالة اليأس التى تعبر عنها اللازمة المتكررة فى صورتها الأخيرة، هكذا:

هاهما ينتظران

منذ أن جاء إلى بادية العمر

هما ينتظران

وعلى الرغم من هذه النتيجة القانطة، فقد ظلت الرؤية الشعرية تتمسك بذيل الأمل الرخو المتبقى فى جوانب الجملة الفعلية «ينتظران» وفى دلالة الانتظار نفسه، وأهم من ذلك كله فى استمرار مظهر التنبيه الذى هو تعبير عن شكل من أشكال الوحدة بين المنتظرين كليهما، فى التاريخ والوجود والمصير. وهو ما يبعث بعض الأمل الرخو الذى يوضحه المقطع التالى من نص «انتظار»:

وتمطى أمل رخو

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أعضاء الفاجعة

ضيقاً من أجل هذا الحلم

ما كان شباباً

ولعل استخدام الجملة الاسمية التى خبر مبتدأها جملة فعلية فى هذه اللازمة المتكررة، من شأنه أن يشير إلى تلك المستويات التى تمت الإشارة إليها من المراوحة الزمانية والنفسية والغنية. وهو ما يجسده هنا تركيب اللازمة اللغوى. فالمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل «هما» أى أنه اسم فى أقصى درجاته من الانكماش والتخفى والانكفاء على النفس، غير أنه مرصود من قبل الغير؛ أى أنه يقع فى إطار الرؤية الشعرية الكاشفة، وذلك من خلال جعله ضمير غيبة لا حضور. أما خبر هذا المبتدأ المنكمش الغائب المتقلص فهو على نقيضه: جملة فعلية تتخذ من فعل المضارعة زماناً للاستمرار والاستقبال والانهاية أو النهاية المفتوحة. وهو ما يضيف شعوراً درامياً على هذه اللازمة مصدره التناقض المذكور فى الجملة الاسمية الواحدة بين المبتدأ فيها والخبر، وهى الدلالة نفسها التى ينتجها المصدر «انتظار» فى عنوان النص الأول على النحو الذى تمت الإشارة إليه، بحيث تبدو طاقة الفعل مجمدة فى صيغة المصدر، مثلما الجملة الفعلية «ينتظران» محاصرة بإطار الجملة الاسمية التى هى مجرد خبر لمبتدأ فيها «هما ينتظران». وهى لازمة مفتاحية تختزل فى هذا التركيب اللغوى الدقيق مجمل الحالة الشعرية المتصلة بفعل الانتظار اليائس الذى تعبر عنه القصيدة فى جزئها الأول «انتظار». وهو ما يمكن استشفافه فى هذا المقطع منه:

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوت

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زاداً وشراباً

إن هذه الصورة الشعرية قد استطاعت أن تصرف ذهننا عن فعل الانتظار إلى حال المنتظر نفسه، وهو فى حالة تنبيه، بحيث كشفت لنا الصورة تجمّد هذين المنتظرين وتحولهما من فعل شامل «ينتظران» إلى فعل جزئى ذى دلالة سلبية، يختص بأحد أعضاء الجسم وهو اليد «يبست أيديهما» التى لامست الأرض وتيبست فيها، بعد تجمّد الأرجل طبعاً، تعبيراً

هاهما ينتظران

قد يجيء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

وواضح في هذا المقطع الاستهلاكي انعدام الرؤية الواضحة «أفق غامض» والواعية الواثقة التي لا تتوسل في انتظارها بأدوات لغوية مثل «قد» و «ربما» الاحتماليتين، كما لا تجعل حصيلة انتظارها مرهونة بأى شئ حتى لو كان نقيضا للون الأمل والحلم «حتى غرابا». ففي هذه الحالة لن يكون الانتظار مقترنا سوى باليأس، منذ البداية. وهو ما أفصحت عنه نهاية النص الأول، حين فتحت عنوانه «انتظار» على عنوان النص الثانى «وحش» عبر مراوحة متشابكة عبر عنها حرف الجر «فى» الذى أوحى هذه القراءة بوجوده الموهوم أمام العنوان الجامع للنصين «فى انتظار وحش».

ينفتح أفق الانتظار الذى وسم النص الأول على نقيضه المتخلى فيه كما رأينا، وهو اليأس والانكفاء والتيسر. وبذلك، تنفتح لفظة «انتظار» على لفظة فظة شرسة هي «وحش» لترتبط اللفظتان المتناقضتان عن طريق الإضافة، فيصبح الأول «انتظار» مضافا والثانى «وحش» مضافا إليه. ويبدو أن انزياح النقيض إلى نقيضه مسألة حتمية فى رؤية الشاعر النصية التى اتخذت من الضعف التكويني فى جسد المثني المتحد علة وسببا جوهريا من أسباب انتظاره اليأس، ومن ثم تحلل المثني المتحد وتفككه وانفصاله إلى أول وثان، لكل منهما مساره الخاص المختلف عن الآخر: أفقيا «امتد على الأرض» وعموديا «امتطى الثانى/سلحفاة اليأس». إلا أن ما يجمع المسارين تحجرهما فى نقطة تقاطع واحدة، وعجزهما معاً عن السير والحركة منفردين مثلما عجزا عن ذلك مجتمعين. ولذلك، كان الاتجاه الوحيد الذى أخذه فعل الانتظار العاجز واليأس، بدليل تجمده داخل صيغته الاسمية المصدرية، هو السير نحو إضافة «وحش» الذى تولد منه.

ومن الطبيعى أن يتحول النص الثانى «وحش» إلى ما يشبه الشهادة المريعة التى يدلى بها الشاعر فى إطار من الرؤية

وهنا تكون خاتمة الأمل «الرحو» الذى لم يفعل أكثر من الكشف عن حقيقة هذا الوجود الوجودى الهش، فقد حرك الأمل ذلك الحلم الذى عطف طويلاً على وجه هذين المنتظرين منذ مبتدأ علاقتهما أو وجودهما معاً: «منذ أن جاء إلى بادية العمر». إلا أن هذا الحلم لم يستطع أخيراً، حين حركه الأمل اليأس، سوى أن يكشف الواقع المفجع «أضاء الفاجعة» المتمثل فى هذين المنتظرين الحائمين المتحجرين منذ زمن بعيد، بعد أن «ضيعا من أجل هذا الحلم ما كان شباباً».

وتكشف هذه الرؤية الشعرية فى نهاية نص «انتظار» حقيقة هذه الوحدة الثنائية الهشة التى كانت هشاشتها سبباً فى عدم قدرتها على التماسك والتفاعل واستهلاك القوة لمواجهة التحديات. لذلك نجد نهاية النص تتخلى عن بنية التثنية التى كانت تحرك مجمل النص قبل ذلك، حين أفصحت هذه النهاية عن تحلل كامل لتلك الوحدة الثنائية بالتخلى عن مظهر التثنية واستخدام ضمير المفرد وصفته المميزة (الأول/الثانى) بدلاً من ذلك، هكذا:

عجز الأول أن ينهض

فامتد على الأرض تراباً

وامتطى الثانى، إلى ما يتبقى،

سلحفاة اليأس

حتى ذاب فى الوهج سراباً

وبصرف النظر عما يرمز إليه الطرفان المنتظران فى نص «انتظار» سواء أكانا بلدين أم شخصين أم حزينين أم اتجاهين أم عقيدتين، فإن التكوين الأساسى العاجز والضعيف لكل طرف يجعل الطرفين معاً حين مجتمعين فاقدين لقوة النهوض والتغلب على يأس الانتظار الفارغ الذى هو فى ذاته وحش كاسر يفترس ضحاياه منذ بداية الإحساس به، على النحو الذى يوضحه مطلع «انتظار» منذ الوهلة الأولى المشحونة بالأمل اليأس، هكذا:

وهذا هو واقع حال الإنسان العربي، اليوم على الأقل،
فكل تلك الآلام والمجازر وألوف النازحين وأنهار الدم وجثث
القتلى، يتم اختزاله في خبر نسمعه ببرود عبر وسائل الإعلام
وكان الأمر لا يعنيننا. إنه مجرد «نبا» أو كما تقول القصيدة:

دمنا لا يبيل الظما

يشتهي أن يراق

(نزريق الدماء بتضحية

وينزق دمانا الذي لا يحب

سوى أن تكون العروق بأجسامنا فارغة)

دمنا لا يبيل الظما

وحين تبحث الرؤية الشعرية عن السر وراء هذه الحال
المأساوية التي يعيشها الإنسان العربي منذ زمن بعيد، فإنها
تجده في ذلك التكوين الذاتي المنقسم أو الفصام الروحي
الذي يحاول الإنسان العربي أن يداريه ببنية المثني المتحد،
حسب القصيدة الأولى، وآل به المأل إلى التفكك والتحلل
والتفسيخ بعد أن حوله الانتظار اليائس إلى جثة هامدة أو
كهف أجوف. فهل يمكنه التستر بعد اليوم بأية ملامح
قديمة أو جديدة؟

لم تعد حاجة للتستر

خلف ملامحنا

فترات.....«.....» فينا اهترا

بقيت نقلة العلم في عالم

غص بالدم حتى امتلا

ومن الطبيعي أن يخرج الوحش من جوف الإنسان نفسه
الذي حوله الانتظار إلى كهف:

كان في الكهف وحش

تشمم رائحة الدم

واستعذب الطعم

أنيا به الزرق في لحمنا والغة

حيث أجسامنا لقمة سائغة

الشعرية القاتمة من فرط اليأس. ولذلك، تفتتح الرؤية/
الشهادة بما يفيض به كأس التراث العربي من شعر يدلى
بالشهادة نفسها قبل أكثر من ألف عام، حين كان المتنبي
يتجرع مرارة ذات اليأس وهو يصرخ:

من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميت إيلا

ولعل ممدوح عدوان بهذا الاستهلال التراثي لقصيدته
الثانية «وحش» أراد أن يفتح أفق الرؤيا، لكي يستدير واسعاً
على مشهد الإحباط العربي، ولكي تمتد حالة الانتظار
اليائسة الضاربة بجذورها العميقة في تربة التاريخ العربي
وضمير الشاعر العربي المعذب بها. وهو ما أوصل حالة
الانتظار إلى وحش اليأس القاتل الذي راح يقضي على ما
تبقى من الأمل الرخو والحلم الهش. ولتصوير ذلك التآكل
الروحي المتصل، فإننا نرى الشاعر الجديد، ممدوح عدوان، لا
يحتاج لأكثر من مقطع متآكل وجملة غير تامة يقطعها من
بيت الشاعر الجد «المتنبي» ويوظفها في مطلع قصيدته عن
الوحش، هكذا:

ما لجرح بميت...

ومالي بما يتساءل عنه الملا

وكأنني بالشاعر الجديد يريد أن يوحى، من خلال
التوظيف الشعري التراثي المتآكل، بالعمق والسعة اللذين
بلغتهما حدود حالة الانتظار التي أنتجت على المدى التاريخي
والحضاري الطويل ما نحن فيه اليوم من عدم اكتراث بما
يسيل من الدم العربي المراق، بعد أن تحجر وجود الإنسان
وصار انتظاره كهفاً يسكنه العنكبوت على النحو الذي تمت
رؤيته في نص «انتظار». أما الناجح فإننا نجد في قصيدة
«وحش» على هذا النحو:

ليس هذا سرى جثة،

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبا

«فى انتظار وحش» الذى أعرانى شخصياً بهذه المقاربة النقدية.

القصيدة

انتظار

هاهما ينتظران

قد يجيء الغيم

أو ينهض نبع

ربما يرسل أفق غامض حتى غرابا

يبست أيديهما فى الأرض

مد العنكبوت

مسكناً.. واصطاد

ما يكفيه قوت

ثم فى نبض الشرايين لطا

يغرف زادا وشرابا

هاهما ينتظران

منذ أن جاء إلى بادية العمر

هما ينتظران

وتعطى أمل رخو

محا خطو الزمان

حينما غط على وجهيهما حلم

أضاء الفاجعة

ضيعة من أجل هذا الحلم ما كان

شبابا

عجز الاول أن ينهض

فامتد على الأرض

ومثلما استدارت القصيدة لكى تخرج الوحش من ظلمات الكهف البشرى، استدارت كذلك لكى تخرج الدم من جوف العنكبوت بعد أن غرف منه زاده وشرابه ولما فى نبض الشرايين واصطاد ما يكفيه من قوت، على نحو ما تم تحليله فى نص «انتظار». إلا أن هذا العنكبوت فى نص «وحش» قد تكاثرت وتحول نفسه إلى وحش كاسر يتشمم رائحة الدم ويستعذب طعمه، بل نراه يعود ليتخذ له شكل إنسان دموى متوحش فى نهاية القصيدة الثانية، هكذا:

كان فى الكهف وحش

أزاح شباك العناكب عن وجهه

وتقدم من ضعفنا جثثنا

واثقا

مطمئن الخطى

وابتدا

وهكذا يمثل النصان، الأول والثانى، دائرة نصية محكمة وبنية فنية متماسكة، على الرغم من مظاهر النصل العامة بين النصين مما تم التطرق إليه، ومما لم يتسع المجال للتطرق إليه مثل العلاقة بين النصين فيما يتصل بالبنية الإيقاعية، بحيث يتكى النص الأول على تفعيلية وزن الرمل «فاعلاتن» طويلة المقاطع التى تشبه حالة التمثيط والانتظار الطويل «وتمطى أمل رخو/ محا خطو الزمان»، فى حين يتكى النص الثانى على تفعيلية وزن الحبيب السريعة ذات المقاطع القصيرة المتلاحقة التى تعبر عن انفجار الدم وخروج الوحش من كهف الانتظار اليائس، إنساناً مشحوناً بالعنف والوحشية وبرودة الأعصاب. وإذا أضفنا إلى هذا التقابل الوزنى بين النصين صورة التماثل والتطابق الموسيقية الناتجة عن تشكيل القوافى فيهما، فإن حالة التكامل الزمانى التى تم تأكيدها فى مقدمة هذه المقالة تكون أكثر بروزاً وعمقاً فى ارتباطها بالجوانب اللغوية والإيقاعية والدلالية التى تمت دراستها أو الإشارة إليها، الأمر الذى يعزز الدائرة البنوية المحكمة بين قصيدتى الشاعر أو بين نصى «انتظار/ وحش»، وهو ما ينتج أخيراً نصاً شعرياً عميقاً محكم البناء هو نص

إلى أن صار فى الأرض ترابا
وامتطى الثانى ، إلى ما يتبقى ،
سلحفاة الياس

حتى ذاب فى الوهج سرابا

وحش

ما لجرح بميت ...
وما لى بما يتسأل عنه الملا
ليس هذا سوى جثة
ألف نازحة ،
وثلاثون ألف قتيل :
نبأ .

دمنا لا يبيل الظما
يشتهى أن يُراق :
(نريق الدماء بتضحية
ويريق دمانا الذى لا يحب
سوى أن تكون العروق بأجسامنا
فارغة)

دمنا لا يبيل الظما
لم تعد حاجةً للتستر خلف
ملامحنا
فترات.....، فينا اهترا
بقيت نقلة العلم فى عالم
غص بالدم حتى امتلا
لم تعد حاجةً للتشيت :
بالوحش : ماذا قرأ
كان فى الكهف وحش
تشمم رائحة الدم
واستعذب الطعم
أنياه الزرق فى لحمنا والفة
حيث أجسامنا لقمة سائفة
كان فى الكهف وحش
أزاح شباك العناكب عن وجهه
وتقدم من ضعفنا جائعا
واثقا
مطمئن الخطى
وابتدا



لعبة المحو والتشكيل فى أخبار مجنون ليلى *

معجب زهرانى**

خير:

وظنى أن الأسطورة التى أراد الرواة إنفاذها فى قصص العرب عن قيس لم تلبث أن خرجت عن سطوتهم واتخذت من المسارات ما لم يكن فى الحسبان، ليصبح قيس حراً بجنونه، ليس من سطوة السلطان والقبيلة فحسب، ولكن خصوصاً من الحدود التى اختلقها له الرواة. وإننا نراه ما يزال يمعن فى هذا الخروج والتفلى.

(ص ٧٣).

لطيفة:

.. وأن الحقيقة فى هذا الموقف ليست بشئ

فالرواة يعشون بالسيرة

والأخبار تلهو بنا

ويفتتنا الشعرى.

(ص ٦٩)

استهلال

حكاية:

قيل له يا قيس أفق فقد أفاق العاشقون (لكنه لم يفعل) وسكنت نار قلوبهم (لكنه لم يفعل) وهذا جزع المحبين (لكنه لم يفعل) وأوشك من انشغل بالنساء على السأم (لكنه لم يفعل) ورجع الذين أفرطوا فى الوله (لكنه لم يفعل) وسلا المتيممون (لكنه لم يفعل) وانثنى الموعلون فى غيهم (لكنه لم يفعل) وثاب المخطئون (لكنه لم يفعل). وحسناً فعل. فلو فعل شيئاً من ذلك لم يبق لنا عذر نحتج به على من يلومنا فيما نحن فيه.

(ص ٨٤).

* صدر عن «الكلمة للنشر والتوزيع»، البحرين، الطبعة الأولى، مارس ١٩٩٦، والقراءة متركرة، هنا، على كتابة قاسم حداد فقط.
** قسم الأدب العربى، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

١ - مداخل:

١ - ١

والغيري، فإنه يباشر مغامرة الكتابة الشعرية الجديدة بطريقة تجعل النص المنجز «ملتبسا» فلا يقبل النمذجة والتصنيف وفق أى مبدأ نقدي أو إبداعي مسبق.

وبصيغة ربما جاءت أكثر دقة ووضوحاً يمكن القول بأن عملية الصوغ والتشكيل الشعرية موجهة في بعض النصوص أو النماذج، وبمقصدية ما، ضد عملية التموضع («التجنس»)، وكأن مبدأ العدول، أو الانحراف أو الانزياح، يطال في الوقت نفسه أسلوب الكتابة والشكل أو المظهر العام للنص المكتوب! هذا ولعل القيمة الإجرائية لهذه الفرضية الأولية تتضح بمجرد معاينة النص أعلاه ومحاولة توصيفه وموضعيته في سياق تجربة الكتابة الإبداعية الخاصة لقاسم حداد.

١ - ٣

أشرت في دراسة سابقة إلى أن المنجز الإبداعي لهذا الشاعر يتبع ويبيح لنا، من حيث كنهه ونوعه، اعتباره أحد الشعراء العرب القلائل الذين تحولت الكتابة الإبداعية عنده إلى سحور الارتكاز الأول والأهم في الحياة. فاللغة لم تعد هنا مجرد أداة أو وسيلة تعبيرية، كما أنها كفت عن أن تكون فضاء اتصال وتواصل مع العالم الخارجي بهدف الاندماج فيه والتعايش أو التصالح معه. لقد تحولت عنده إلى مجال للبحث الجاد والمتصل عن معاني الوجود الأكثر خفاء وعمقاً وجمالاً فصارت «عالمًا بديلاً» يسكنه هذا الكائن - الشاعر المسكون بهاجس اختلافه وتميزه وفرادته مثله مثل كل الشعراء المتميزين حقاً.

وبتعبير ناقد آخر، يمكن القول إن تجربة قاسم حداد الشعرية هي في الوقت نفسه «الدال» و«الدليل» على أنه أحد الذين «يعيشون في الأرض بطريقة شعرية» (التعبير لمحمد اليوسفي بقليل من التصرف)؛ أي ممن يعملون في لحظات الصمت والقول والكتابة على تأكيد حضورهم في المكان والزمان والعلاقات من منطلق هذه الرؤية، الرؤيا الحلمية الأسطورية في جوهرها و«الملتبسة» بطبيعتها.

ففي مرحلة أولى، عبرت عنها ومثلتها مجموعاته الشعرية الثلاث الأولى (البشار) ١٩٧٠، (خروج رأس

أبدأ، كما وطأت نفسى عليه، بإيضاح منطلقات المقاربة وتحديد غاياتها أو أهدافها وأدواتها النظرية والإجرائية التي يفترض أن تصل المنطلقات بالغايات. فمثل هذه الإيضاحات والتحديدات أصبحت من شروط الكتابة النقدية العارفة أو «المتخصصة» الموجهة بطبيعتها إلى قارئ مفترض يشتغل في المجال المعرفي ذاته وينتمى إلى التخصص ذاته. لكن ما يتعين تأكيده منذ البدء أن في عملية الإيضاح ذاتها ما يشي بالالتباسات المحايثة لكل كتابة إبداعية متميزة، وهي التباسات لا بد أن تنتقل، في جزء منها على الأقل، إلى الكتابة عن مثل هذه الكتابة، فلا يعود للوضوح المطلق مجال هنا. إنها محاولة أو مغامرة، فلنحاول ونغامر دونما ثقة مفرطة في «المعرفة» ودونما يأس مفرط من «تلك اللذة النادرة» المحايثة لقراءة النص الإبداعي المتميز.

١ - ٢

تتجه الكتابة الشعرية العربية الراهنة إلى النشر والنشرية بصيغ وفي أشكال متعددة ومختلفة؛ بحيث لم تعد الحدود بين ما هو «شعري» وما هو «نثري» واضحة وذات قيمة معيارية أو إجرائية. ولعل دراسة بعض النماذج والعينات التي ينجزها الشعراء، من أصحاب التجارب، لا من أصحاب القصائد، تساعد الشعرية النقدية؛ أي «علم الشعر» كما يحدده جان كوهين، على تفهم هذا التوجه واستكشاف أفق احتمالاته ومن ثم بلورة بعض التساؤلات المطروحة وتعميقها بحدة على الشريحتين الإبداعية والنقدية.

هذا تحديداً ما تسمى وتطمح إليه هذه المقاربة التي تتخذ من كتابة قاسم حداد في (أخبار مجنون ليلي) موضوعاً ومنطلقاً لها. أما الفرضية الأولية التي تنهض عليها المقاربة وتحاول اختبارها وتطويرها لاحقاً فيمكن صوغها، اعتماداً على الملاحظة العامة أعلاه، على النحو التالي:

في سياق تعلق الشاعر الحديث بمبدأ التجريب والتجاوز المستمر للمنجز الإبداعي السابق والسائد، الذاتي

يدل على أن هاجس الكتابة الإبداعية «المشتركة» قديم عند قاسم وإن لم يتحقق إلا في فترة لاحقة، وما يهمنا من هذه المغامرة هو التباسها المزدوج.

فقد اعتمدت لعبة الكتابة على شكل من أشكال التواطؤ على محور وتغيب أي أثر نصي يسمح للقراءة النقدية أن تميز - بشكل حاسم - ما كتبه قاسم وما كتبه أمين لوضعه في سياق التجربة الإبداعية الخاصة بكل منهما، وهي شعرية عند قاسم وقصصية عند أمين كما نعلم. ثم إن اللعبة ذاتها قصدت إلى محور الحدود بين الكتابة الشعرية والكتابة القصصية، كأن تجربة الكتابة الإبداعية الحديثة - كما يراها المؤلفان - المبدعان لم تعد تسمح أو تعنى بمثل هذه الحدود، وهو ما يجعل الالتباس يتحول هنا إلى قيمة جمالية مجاوزة؛ إذ إن مقاطع كثيرة في هذا النص ترقى إلى مستوى الكتابات الفكرية التأملية ذات المنزغ الفلسفي.

كذلك في (أخبار مجنون ليلي) تتجلى ظاهرة الافتتان بالآخر / المبدع متخذة أشكالاً ودلالات جديدة تماماً على تجربة قاسم، وعلى التجربة الإبداعية العربية، مما يفترض معه أن تواجه القراءة النقدية التباسات من نوع آخر أكثر تعقيداً وعمامة وإغواء مما نجده في «الجواشن». فالفرق النوعية بين النظامين اللغوي والتشكيلي لا تدع، في الظاهر، مجالاً للخلط بين الكتابة الإبداعية اللغوية لقاسم والرسوم التشكيلية لضياء عزواي، لكن كتابة قاسم ذاتها ملتبسة من غير وجه وفي أكثر من مستوى. فعنوان النص يفترض أنه شكل من أشكال «السيرة الغيرية» التي كتبها شاعر حديث عن أحد أسلافه من الشعراء العشاق. لكن هذا التوقع يخيب وينكسر منذ البدايات؛ إذ إن النص كتب مرة بلغة شعرية استعارية - تصويرية مرة، وبلغة نثرية خبرية تقريرية مرة أخرى، مما يدل على أن السيرة الغيرية هي هنا سيرة ذاتية أيضاً. أكثر من ذلك فإن «الأخبار» المستعارة من المدونة التراثية، الأدبية والتاريخية، خضعت لعمليات محور ونقض وإعادة تشكيل بحيث لم تعد «أخباراً» تحمل وتنقل معلومات ما، وإنما أجزاء أو عناصر في نص جديد يحتفل بذاته من خلال نقض وتقويض الخبر القديم ومدونه التراثية. ثم إن المقاطع النثرية ذاتها تتحول، أو «تحول»، في مواضع كثيرة إلى كتابة لها وفيها كل سمات

الحسين من المدن الخائنة) ٧٢، (الدم الثاني) ٧٥، كان هذا الشاعر «الشاب» يمارس الكتابة الشعرية «الفعالة» أي التي ترى وتسمى القبح والظلم والشر وتدعو أو تحرض على مقاومته وتبشر بإمكان وقرب التغلب عليه وتجاوزه.

لكن مجموعتيه (قلب الحب) ١٩٨٠ و (القيامة) ١٩٨٠ تمثلان بداية مرحلة ثانية تغير فيها وعي الشاعر بالذات والعالم واللغة متجهاً إلى «القطيعة» مع المرحلة السابقة، وأضع «القطيعة» بين مزدوجات لأنها تأتي هنا بمعنى «التجاوز» لتلك المرحلة باعتبارها مرحلة البدايات الأولية لهذه المغامرة الإبداعية والوجودية. ففي هذه المرحلة تحول عالم الذات بما ينطوي عليه من أفكار ورغبات وهواجس ورؤى إلى مدار ومجال الاستكشاف، وهنا تحديداً أصبحت اللغة ذاتها موضوعاً للتسلك ومجالاً للبحث الجمالي والفكري المعمق عن السري والمائب والمعلوم من معاني وأشكال حضور الكائن في العالم والكون. كل المجموعات التي صدرت له إلى (عزلة الملكات) ١٩٩١، وعددها سبع، هي تنويعات على رحلة البحث الأنطولوجي - الإبداعية هذه. وقد هيمنت عليها «القصصية النثرية» من حيث الشكل العام لكن وحدة التجربة وسفيتها تتجلى أساساً في التخلي عن تلك «الشعرية الفعالة» أو «شعرية الشعار» التي لم يكن من الممكن أن توصل إلى عالم الذات المنطوية على «العالم» والتي أصبحت في المركز من تجربة الكتابة - الحياة الإبداعية كما ألمعت إليه في الدراسة المشار إليها أعلاه. (قدمت في الملتقى النقدي الأخير لجائزة البابطين. أبو ظبي ٢٨ أكتوبر ١٩٩٦ وعنوانها: «من سوبر العالم إلى تطوير التجربة»).

في مرحلة ثالثة، وهي الراهة، حدث تحول لافت للانتباه، لعل أبرز سماته أو علاماته المؤثرة تتمثل في توجه مغامرة البحث الجمالي - الفكري إلى لحظات التقاء الذات المبدعة بقرينها وشبيهها، لا في مستوى لعبة الكتابة الخاصة التي تبيح استحضار الأصوات والرموز والأقنعة فحسب وإنما في مستوى لعبة «التأليف المشترك». وقد تخلى هذا التوجه في نص «الجواشن» الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، وقد سبق وأن أهدى إليه مجموعته (القيامة) «لأنه رأى» مما

الراهنه واستكشاف بعض أفق احتمالاتها وبلورة بعض التساؤلات المطروحة على المبدع والناقد، كما أشرنا إليه منذ البدايات.

١ - ٤

يتضمن مفهوم «اللعب» معاني التجريب والمغامرة والإنجاز؛ إذ إنه يحيل مباشرة أو مداورة إلى مجمل العمليات التي يفترض «أن الشاعر اختار بعضها» قبل عملية الكتابة وتوصل إلى بعضها الآخر لحظة الكتابة ذاتها. وفي كل الأحوال، فإن آثارها ماثلة في النص المنجز كما تراه القراءة النقدية في صورته الراهنه. فإذا كانت هذه العمليات تسمى وتحيل في جزء منها إلى المقصد الواعي لدى الذات الكاتبة فإنها لابد أن تشير أيضاً، وفي الوقت نفسه، إلى ما يفيض عن أى مقصد وعن أى قرار ينبثق عن «الوعي» ويخضع لشروطه ويتحقق وفق مقتضياته؛ ذلك لأن طبيعة التجربة الإبداعية، هنا كما في أى مجال آخر، تتضمن بالضرورة أثر «القوى الفكرية» مثلما تتضمن أثر «الاهتداءات الخاطئة» بعبارة حازم القرطاجني. فإذا كانت الكتابة الشعرية، بالمعنى العام والواسع للمفهوم، هي نوع من اللعب باللغة، سماه القدماء «عدولاً» ونسميه اليوم انزياحاً؛ أو انحرافاً، يحرفها عن وظيفتها الاتصالية إلى وظيفتها التخيلية، فإن الفن كله نوع من أنواع «اللعب الحر» بالعناصر والمواد والخامات كما يقول كانط.

ولعل أهم ما في هذا المظهر أو البعد اللعبي في التجربة الإبداعية أنه مما يتعين حضوره أو استحضاره في كل مرة تحدث فيها عن مبدأ «المتعة» أو «اللذة» التي يجدها المبدع في عملية الإبداع، مثلما يختبرها المتلقي إذ يتفاعل مع المنجز الإبداعي الجمالي، وقد تبلغ حد الفصل بين «الذهن» و«الجسد» كما وصفه وحلله ناقد مبدع مثل رولان بارت.

أما مفهوم «المحو» فينطوي على معاني التغييب والنقض والتشتيت للدوال أو الدلالات، ويحيل هنا إلى ما أصبح في حكم المعروف والشائع والمقبول في الفكر النقدي الحديث من أن الكتابة الإبداعية، بل أية كتابة، لا تبدأ من فراغ مطلق ولا تتحقق أو تنجز على بياض أصلى نقى أو خال من

وخصائص الكتابة الشعرية الراقية المعهودة في تجربة قاسم الطويلة والغنية كما نعلم. وتزداد سمات التعقيد والالتباس الشكلي والدلالي للنص حين يعمد الكاتب إلى استعادة أبيات مختارة مما ينسب إلى قيس ليعيد كتابتها و «تشكيلها» بطريقة مخصوصة (جديدة) في هامش المتن السردى؛ بحيث تعضد القابلية النقضية التفويضية للأخبار ومرجعياتها من جهة وتعزز، من جهة أخرى، الفعالية التشكيلية التي تشمل مجمل الفضاء الكتابي أو المظهر البصري للنص، مما يشير إلى التداخل - في المستوى العميق للنص - بين «الكتابة» و«التشكيل» بالمعنى المحدد لكل من هذين المصطلحين!

لن أعرض هنا للعمل الأخير لقاسم بعنوان «قبر قاسم» المسبوق بـ «فهرس المكابدات» والملاحق بـ «جنة الأخطاء»، إذ لم ينشر ويتداول بعد على نطاق واسع، رغم أن التباساته الخاصة تغرى بإدخاله في هذه المرحلة الثالثة التي تتجه فيها تجربة الكتابة إلى ذروة عمليات المحو للذات الفردية بحثاً عن... ووصولاً إلى «الذات المطلقة» التي هي «كل أحد» وهي «اللا أحد». في اللحظة نفسها (العمل اختزال وتكثيف شعري باهر لحياة القبر ولما قبلها وبعدها من حيوات كما يراها مبدع ينتمى إلى «الثقافة الكتابية»، لكنه يختار ويختبر شكل ومعنى انتمائه بطريقته الخاصة كأى مبدع متميز).

فقط أؤكد مجدداً على أن التباسات النص الذي يشكل مجال المقاربة الراهنه لا يمكن أن تجلوها أو تمحوها القراءة النقدية الراهنه، بل قد لا يمثل هذا المطمح هدفاً وجيهاً ومشروعاً لأية مقاربة لأنها لا تدعى إمكان السيطرة التامة على نص إبداعى، أو فكرى، متميز حقاً حتى تسقط في ادعاء «العلمية المستحيلة» التي بشرت بها بعض النظريات والمناهج النقدية منذ بدايات هذا القرن، وقد تجاوزها الفكر النقدي الحديث وكشف عن بعض جوانب التوهم فيها، فكر ما بعد الحداثة خاصة.

من هذا المنظور سنحاول تحديد المفاهيم النقدية المتضمنة في عنوان المقاربة لا باعتبارها قابلة للتحويل إلى «مصطلحات» حدية ودقيقة الدلالة، وإنما باعتبارها أدوات إجرائية فعالة يمكن أن تقرّبنا من تفهم التجربة الإبداعية

وأعمق دراسة نقد للموضوع هذا في سياق الثقافة العربية المعاصرة هي دراسة المرحوم محمد الماكري (الشكل والخطاب) التي تنطلق من المزاوجة الخلاقة بين الظاهرية والسميائية المحدثين لمقاربة مختلف الجماليات الكامنة في الأشكال الشعرية العربية القديمة والوسيلة والمعاصرة من هذا المنظور.

فضلاً عن هذا، لا شك أن هذا المفهوم ينتمى إلى أخص ما يحدد ويحيز الثقافة الكونية الراحنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع «التقنية» بتوليدها وتنويعها ونشرها وتعميق تأثيرها في مختلف مجالات الحياة الحديثة ومستوياتها، حتى أصبح التمييز بين الواقعة، الكتابية وغيرها، وصورها، السيمولاكريه أمراً متعذراً. بناء على هذا كله لا يطابق مفهوم «التشكيل» هنا مفهوم «الكتابة»؛ لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب، أي أنه يشمل الصوغ النحوي الأسلوبي للجملة والتوزيع المقطعي للفقرة والعبارة، ويمتد إلى مجمل عمليات هندسة النص على / في بياض الصفحة، وهي عمليات تتدخل بقوة في تفريد النص وتنويع سمات اختلافه عن غيره، كما سبق أن رأينا عند قاسم حداد.

هكذا يتضح أن بين هذه المفاهيم من التعلقات الدلالية قدر ما بينها من الفروقات والتمايزات، وفي مستوى التجربة الإبداعية ونظرياتها، وبالتالي فلا يمكن فصلها نهائياً بعضها عن بعض إلا افتراضاً وبقدر ما يسمح هذا الفصل للقراءة النقدية بتوصيف مظاهر ومستويات التجربة الإبداعية الواحدة. بقي أن نشير إلى أن عنوان هذه المقاربة، والمفاهيم المتضمنة فيه أو المنبثقة عنه، مستعار مع بعض التعديل، من قول قاسم حداد في مرحلة شعرية إبداعية سابقة :

لا أنا ذاكرة الناس

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا المحو والتناسى (شظايا ص ٣٩)

ونأمل أن تساعدنا هذه الاستعارة على إضاءة التجربة من داخلها وكشف بعض التباساتها المتولدة عن سلسلة من

أي أثر. فمن منظور التناص أو تداخل النصوص يذهب جويران جينيت إلى أن عملية الكتابة أشبه ما تكون في العمق بعملية المحو والكتابة مجدداً على الطروس التي تعاقب عليها وفيها كتابات لا حصر لها، ولا يمكن لعملية «المحو» التي تنهض بها وعليها الكتابة اللاحقة أن تزيل كل أثر للنصوص السابقة، أما المعرفة النقدية فلا يمكنها أكثر من تسمية وكشف أبرز أشكال التناص القابلة للتحديد البلاغي - المنطقي؛ لأن كل نص ينطوي بالضرورة على مالا حصر له من النصوص (وهي عند جينيت كما وضحتها في «طروس» التداخل النصي، توازي النصوص، ما وراثية النص، التعلالي النصي للنص، جامعية النص). أما ميخائيل باختين فكان يلج على التمييز بين اللغة الشعرية «المولودجية» واللغة انثوية «الحوارية» ليصل إلى أن الأولى تتأسس على مبدأ محو الذاكرة الدلالية للكلمة، لا الكلمة ذاتها، وعلى محو «نوايا الآخرين» من الجملة والعبارة الشعرية مرادة لذلك الحلم (المستحيل) الذي يشترك فيه كل الشعراء. وهو «استلاك اللغة الخاصة» من اللغة العامة الموسومة أبداً بأراء ومعتقدات وأفكار ووجهات نظر الآخر والغير.

من جهة، ومن منظور فكري - فلسفي أعم وأشمل، يشير دريدا إلى أنه لا يمكن تصور أي وجود وحضور واشتغال لأية كتابة فردية أو ذاتية أو شخصية تنسب إلى الاسم العلم الذي يوقعها دون مفهوم «التكرار»؛ لأن هناك دائماً أثر أصل وكتابة أصلية هي ما يسمح للدال النعوى بالانكتاب والانقراء في فضاء أو على شاشة واسعة من «الاحتلافات» التي يتعذر حصرها واختزالها (هذا ما يفسر تحول الكتابة الفكرية - النقدية الإبداعية عند دريدا إلى لعبة تكرار ونقض وتشيت كما عند بارت أيضاً).

كذلك مفهوم التشكيل لا بد أن يتضمن هنا معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثاً عن ذلك «الشكل» الذي لم ير من قبل، وهو يحيل أساساً إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره «شكلًا» كما يرى أرنست كاسيرر وسوران لانجر، وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقى الأولى إنما تنحى إلى «الشكل العام» لا إلى الجزئيات، كما كشفته النظرية الجشتالتية. ولعل أهم

واستحضاره، انطلاقاً من وعيها بأهمية المخفى والمغيب والمهمش والمصموت عنه في مجمل المدونة التراثية «التقليدية»؛ لأنه ما يؤسس لوجهاتها ومشروعيتها الإبداعية والذكورية في الراهن أو «الحاضر»، كما يظهر في مستوى العلاقة بين شعرية قاسم من جهة وشعرية مجنون ليلي (وهي شعرية تتجاوز الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية لتشمل الكثير من أخباره وحكاياته التي حولت هنا إلى مقاطع وعناصر إبداعية في نص قاسم هذا).

٢ - ٢

خبر قيس في شعر قاسم

يبتدئ نص الأخبار هذا بمقطع شعري يمتد في ثلاث صفحات (١١، ١٢، ١٣) مطلعها جملة «سأقول عن قيس» التي تتكرر أربع مرات في المقطع مفصولة دائماً عما بعدها بنقطة (علامة) دالة على استقلاليتها النسيبة. من هذا المنظور يمكن قراءة هذه الجملة باعتبار علاقاتها بالعنوان العام للنص وباعتبار علاقاتها مع المقاطع الشعرية التي تليها، مما يشير إلى أن عمليات الاتصال والانفصال المشار إليها أعلاه معقدة أو مركبة في هذا المقطع وفي مجمل النص.

فالمفترض المتوقع من العنوان العام للنص، وهو تسميته وعبء الدخول إليه كما يرى جبرار جينيت، أن يسند الخبر عن قيس إلى الرواة والمدونين باعتباره من كتب مجمل المدونة الأدبية والمعرفية والتاريخية التي ترد فيها حكاية هذه الشخصية الشعرية الملتبسة. لكن هذا التوقع ينكسر أو يمحى ليحل محله توقعات جديدة ومفاجئة للقارئ، أول أسبابها ومولداتها تتمثل في عودة «الاسم العلم» وغياب الصفة الطارئة أو التسمية اللاحقة «مجنون» التي ترد في العنوان. ففي هذه العودة أو «الاستعادة» ما يوحي بتركيز المؤلف - الشاعر الحديث على هوية قيس التي لا تتحدد بـ «الجنون» أو بعناصر الشخصية القاعدية (عائلته - قبيلته - لغته - معتقده... إلخ) وإنما بإبداعه أو «شعرية» التي هي ما يهم «الشاعر - المؤلف» الحديث، كما تصرّح به الجملة الشعرية التالية بأكثر من صيغة:

الألا عيب الكتايبية التقنية والجمالية التي لم يكف عنها الشاعر ولا هي كفت عن إغوائه، وهو المسكون أبداً بهاجس المحو والتشكيل والتناسي أو «التجاوز» المتصل لذاته ولغيره.

وفي نهاية هذه الفقرة من المداخل النظرية، لعل من الضروري الإشارة إلى أن لعبة المقاربة النقدية لن تتجه إلى تحليل اللغة الشعرية ولا إلى كشف وتحديد مجمل النوى الدلالية في النص، وإنما ستوجه أساساً إلى لعبة «تشكيل الشكل العام» لهذا النص المتعدد والمفتوح والملتبس مبني ومعنى، كما سنحاول إيضاحه في الفقرات التالية، قدر الممكن.

٢ - التأسيس - المنطلق

٢ - ١

تكشف القراءة النقدية الوصفية - التحليلية للمقاطع الثلاثة الأولى من (أخبار مجنون ليلي) عن أعم وأهم مظاهر ودلالات لعبة المحو والتشكيل المؤسسة لعملية الكتابة الإبداعية هنا؛ إذ إنها تتكرر في بقية المقاطع وبالطريقة نفسها تقريباً. هذا تحديداً ما يبرر التعامل مع هذه المظاهر البنائية والدلالية باعتبارها مؤشراً قوياً دالاً على مرحلة «التأسيس» التي تنهض عليها أو تنبثق عنها الكتابة في هذا النص. ولكي نتحقق للمقاربة النقدية الأولية هذه بعض شروط التماسك النظري والإجرائي، اخترنا التركيز على أشكال «الاتصال» و«الانفصال» في العلاقات بين العنوان العام للنص وهذه المقاطع من جهة، ومن جهة أخرى بين التسميات العامة المعروفة للشخص التي تتعلق بها «الأخبار» والتسميات التي يتدعها أو يعيد صوغها الكاتب في نصه الخاص بطريقته الخاصة لتصبح هي ذاتها «أسماؤه» وأخباره الخاصة به، بأكثر من معنى، كما سنرى. فالاستراتيجية العامة للكتابة، كما تتجلى في هذه المقاطع الاستهلالية، تكشف عن علاقات توتر تعارضى أو تناقضى بين أخبار القدماء عن «مجنون ليلي» وطريقة الإخبار ذاتها بين أخباره وإخبار قاسم عنه. كما تكشف عن علاقات توتر إغوائى واستهوائى مزدوج أو مضاعف. يظهر هذا التوتر في مستوى العلاقة بين ما يخفيه ويغيبه الخبر القديم وما تعمل الكتابة الحديثة على إظهاره

سأقول عن قيس .

عن هوى يسكن النار، عن شاعر

صاغنى فى هواه

عن اللون والاسم والرائحة

عن الختم والفاخرة ..

(ص ١١)

- عن اللون والاسم والرائحة

- عن الختم والفاخرة

- عن جنة بين عيني ضاعت

- عن هواه أسعف الطير

- عن تكلمهم بى تهت

- عن العشق يلتاع فيه الحجاز ويشغف

ضفتيه الخليج ... إلخ.

(ص ١١، ١٢)

فجعل القول «عن قيس» يتحول هنا إلى فعل إنجاز لغوى - شعري «تواجد» فيه الذاتان المبدعتان، وأضع كلمة «التواجد» بين معقوفتين لأشير إلى أن دلالاتها تفيض عن مجرد الحضور المشترك فى ذات الفضاء اللغوى - الإبداعى لتشمل معنى البث والإفضاء والبوح الوجدانى بين ذات تلهم الأخرى، فلا تلبث هذه أن تتقمصها وترجم عنها هذا تحديدا ما يبرر محو الاسم العلم من جملة لأخرى، ليستبدل به هذه السلسلة الطويلة من التسميات الاستعارية التى تقبل الإحالة إلى اسم «قيس» مثلما تقبل الإحالة إلى اسم «قاسم» من حيث هو مؤلف ينجز القول الشعري بطريقته الخاصة وبما يتفق مع رؤيته الخاصة. فقيس الاسم العلم الدال على حقيقة من حيث هو كيان أنثروبولوجى أو شخص تاريخى أو اجتماعى لم تعد له أهمية لانقطاع وجوده العيني من جهة ولتشتت و«ضباب» خبره بين الرواة والروايات من جهة أخرى. أما قيس الشاعر المبدع، فهو حاضِر كملهم وحاضر كائر وحاضر كرمز وحاضر كقناع، وبالتالي فلا غرابة أن يتحقق حضوره حتى بالمعنى «الحسى» فيكون «اللون» الذى يرى ويؤثر و«الاسم» الذى ينطق فيسمع ويعقل و«الرائحة» التى تشم وتستطاب، لأنه النهاية أو «الخاتمة» والأصل أو «الفاخرة» كما يقول عنه الشاعر/ المؤلف.

وتكتمل علاقات الحضور والتواجد بين الاسمين فى الجملتين الأخيرتين؛ حيث يتخذ الاتحاد والتماهى بينهما دلالة جديدة أكثر تحديداً :

هنا يظهر جلياً أن قاسما الشاعر يحكى «مباشرة» عن قيس باعتباره أحد أسلافه، من غير أن يتصل به عبر «الخبر» الذى رواه ودوّنه الرواة والمدونون من غير المبدعين، بل فى سياق الأثر الإبداعى، أو الكتابة الشعرية، التى هى أثرهما المشترك القديم والمتصل بمعنى ما. هكذا تتضمن الجملة الاستهلالية «سأقول عن قيس» دلالة القدر بالقطع والانفصال عن أخبار ذلك الشخص «المجرب» كما حفظتها المدونات التراثية مثلما تتضمن دلالة الرّصص والاتحاد بذلك الاسم - الرمز الذى تحوّل إلى «هوى» يسكن نار الإبداع ويذكىها وإلى «شاعر» يستهوئ الشاعر الحدث ويصوغه فى «هواه»، وكأنما علاقات الاستهواء والتماهى هى وحدها ما يليق بهاتين الذاتين المبدعتين. فالشاعر يحدث إنما يقول ويكتب عن «قيسه - ذاته»، دونما وسيط، نوعيه بأن «الزمن الذى يخرب القصور والمعارف إذ يمر عليها هو ذاته الذى يحفظ وينمى الطاقة الإغوائية للشعر والشعراء» كما يقول بورخيس (حينما يستعيد أثرأ شعريا رهبر من أبى سلمى فى سياق قصته بعنوان «بحث ابن رشد»).

من هذا المنظور الإبداعى - الفكرى تتحول الجملة الاستهلالية السابقة إلى جملة شعرية «أسيسية»، إذ تتكرر الصيغة النحوية - الدلالية أربع مرات فنحدد مظهر البنية الشكلية العامة للمقطع الشعري (وهو رباعى). كما تولد فى عموم المقطع سبع عشرة جملة لها ذات البنية النحوية المكونة من الجار والمجرور، وكلها تعزز وتوغل بدلالاتها الاستعارية المختلفة علاقات الاتصال والاتحاد أو التماهى بين الذاتين المبدعتين .

- عن هوى يسكن النار

- عن شاعر صاغنى فى هواه

ويا قيس يا قيس جننتني أو جننت

كلانا دم ساهر في بقايا القصيدة

فالتداء هنا يدل ظاهراً على البعد أو الانفصال لكنه يدل في العمق، أو، باعتبار لازم القول الشعري، على القرب أو الاتصال؛ لأن تكرار صيغة التداء يؤكد ذلك «التواجد» المشار إليه أعلاه. فالشاعر المحدث يعمل منذ بدء المقطع على ترهين وتحمين أبقي وأجمل ما في سلفه القديم، وبالتالي يتكرر التأكيد بصيغة أخرى في نهاية الجملة الأخيرة ويتخصص معنى ووظيفة الحضور بأنه من أجل إنجاز أو إنقاذ «بقايا» تلك القصيدة المشتركة التي تصبح «الأثر الأبقى» أو «الأثر الجمالي» المخترق لحدود الزمان والمكان والخلق لمنطق اللغة ولمواصفاتها المادية.

٢ - ٣ - خبر قيس في نثر قاسم

في البدء بمقطع شعري ما يدل على أن سياق الكتابة عن «مجنون ليلى» هو المدونة الشعرية لا المدونة المعرفية، الأدبية أو التاريخية، وبالتالي فإن عمليات الترهين والتحمين لقيس الفنان المبدع ولأثره الإبداعي الجمالي هي في أساس لعبة الكتابة ومبتدئها. هذا ما اختاره وقرره قاسم الذي ما إن اتصل بقيس حتى فتته وجنته و «صاغه في هواه»، وبالتالي كان لابد له أن يعيد صوغ وتشكيل مسيرته الشعرية كأنها سيرته الخاصة. من هنا ما إن ينتقل من المقطع الشعري إلى المقطع «السردى الشرى» حتى تتخذ لعبة المحو والتشكيل هيئة اللعبة الواضحة المكشوفة؛ لأن من طبيعة الكتابة الشعرية الكشف عن المقاصد والغايات والإجراءات كما نعلم. فالأخبار القديمة تستدرج في النص الحديث ليخلخل وينقض ويشتت بعضها البعض الآخر، مرة من «داخل» المتن السردى ذاته ومرة من «خارجه» أو هامشه، كما سنرى.

فالجمل الاستهلاكية في هذا المقطع تبدأ هكذا:

هو قيس، وهو معاذ بن كليب، وهو الأقرع بن معاذ، وهو المهدي، وقيل اسمه قيس بن الملوح من بني عامر، ولما سئلت عنه بطون بني عامر بطناً بطناً أنكروته وقالت «باطل وهيهات»، ثم قيل إنه لا أحد. (ص ١٤).

فمن الواضح أن المؤلف لا يفعل هنا أكثر من جمع وتأليف الأخبار من مصادر شتى لينظمها في جملة واحدة تشتت المعلومة في كل جزئية؛ بحيث تفقد الجزئيات كلها أية قدرة على التدليل. بصيغة أكثر معرفية يمكن القول بأن علاقات الترابط النحوية بين جزئيات الجمل الاسمية المعطوف بعضها على بعض بالواو لا يقابلها في المستوى الدلالي المنطقي أية علاقات انسجام. هذا تحديداً ما يكشف عن مرامي لعبة الكتابة التي تعمدت إسقاط القيمة والوظيفة الإخبارية «المعلوماتية» عن الجملة لتعزيز مظاهر القيمة والوظيفة الجمالية للجملة ذاتها باعتبارها مبنية أو مشكلة وفق مبدأ المحاكاة النقدية الساخرة أو «الباروديا».

فالكاتب لا يستخدم عبارة «قيل عن قيس أنه» التي يمكن أن تقابل «سأقول عن قيس» في المقطع الشعري السابق، بل يبدأ بجملة اسمية مفيدة للتوكيد ثم يعطف عليها سلسلة من الجمل المماثلة تؤكد كل منها شيئاً آخر، فتسبح الجملة اللاحقة الجملة السابقة وتنفجر دلالة المفارقة في الجملة العامة من طريقة وأسلوب الصوغ والنظم فحسب. كما أن هذه المفارقة تتعزز وتكتسب دلالات أخرى في الجملة الثانية المعطوفة هي ذاتها على الأولى بالواو، رغم أنها تنفي آخر ما تعلقه من انتساب قيس إلى «بطن من بطون بني عامر». هنا تبلغ المفارقة الساخرة ذروتها الدلالية والجمالية لا من تعاقب التوكيد والنفي فحسب، وإنما من تكرار التوكيد اللفظي بطناً بطناً، لما في هذه التسمية القبلية «التقليدية» من مفارقة في سياق الكتابة الحديثة والفكر الحديث والرؤية الحديثة للإنسان والعالم. كما أن نفى تلك «البطون» لانتماء قيس الشاعر المبدع إليها ما يعيد ذلك الإشكال الذي حكم ووجه علاقات الشاعر العربي بالقبيلة؛ إذ ما إن يخرج عن عاداتها وقيمها ومثلها وسلطانها حتى تنفيه إلى هامش «الصلب» أو إلى متاهة «الجنون» وهو ما حدث لقيس. من هنا ينكشف أساس آخر للعبة الكتابة التي تقصدها وجربها قاسم في هذا النص بأكمله؛ وهو تحديداً هذا النفي المتضمن في عبارة «ثم قيل إنه لا أحد». فالنفي في مثل هذا السياق الإبداعي / اللعبي يتضمن بالضرورة نفيه فيكون «اللا أحد» هذا «كل أحد» أي كل مبدع يتجرأ على خرق المنظومات،

اللغوية والاجتماعية والفكرية، السائدة، وبهذا يتحول قيس من مجرد شاعر إلى «أسطورة» بل إلى ذات مطلقة متحررة من كل قيد ومجازة أى نفى أو إثبات.

هكذا يتضح أن خلخلة الخبر القديم ونقضه وتشنيته لم تكن تهدف إلى إثبات «حقيقة» قيس بقدر ما كانت تعمل على ترهين وتخمين وفتح أو إطلاق أسطوره لأنها إحدى الأساطير المؤسسة والحماطة لكل إبداع متفرد حقاً.

فالنفي لحقيقة قيس أو لوجود قيس حقيقى «هناك» و«آنذاك» يتضمن بالضرورة تخريب قيس الأسطورة من وطأة كل خبر وقيد وكل مصدر وكل مدونة، ليحضر أو يستحضر فى الأثر ومدونته الإبداعية، كما يشتهى ويريد مؤلف النص الحديث المتوضع فى «الآن» و«هنا».

وتتنوع وتتميز معانى حضور قيس الأسطورة المفتوحة على كل الأزمنة والأمكنة عندما يستحضر الكاتب - الشاعر المحدث صوت سلفه وقرينه، ليقول عن ذاته فى هامش المتن السردى:

ولى ألف وجه قد عرفت

طريقه

ولكن بلا قلب إلى أين أذهب؟ (ص ١٤)

فإعادة تدوين وتشكيل البيت بهذه الطريقة، وفى هذا الموضع، هى جزء من عمليات التأسيس للعبة الكتابة فى مجمل النص المرن أو الخمين، إذ تتكرر فى كل المقاطع المماثلة اللاحقة، وبالتالي يحسن المتوقف عند أبرز وأهم سماتها الجمالية أو الفكرية، من هذا المنظور لاشك أن طريقة الصوغ والتشكيل توحي هنا بنوع من «الاحتفالية» التى تكشف عن علاقات الاستهواء والتماهى بين المبدع الحديث وسلفه أو قرينه المبدع القديم أو «الأصلى». هذه الاحتفالية تتأكد بمجرد المقابلة بين طريقة الصوغ والتشكيل هذه وطريقة صوغ وتشكيل أخبار الرواة والمدونين التى رأينا كيف تحولت إلى موضوع أو مجال للعبة المحر الساخرة التهامية النقدية النقضية التشيتية. كما أن هذه الاحتفالية تتكرس وتأخذ بعداً جديداً إذ نتذكر أن هذا النص الشعرى يدعم فى

الوقت نفسه فراغية الخبر السردى ويكشف عن هشاشة «قيس الحقيقية» فى المدونة المعرفية وعن تلك القوة الخارقة لقيس الأسطورة فى المدونة الشعرية. ولهذا كله تنقلب تراتبية العلاقة بين «المتن» و«الهامش»، لأن نص الهامش يظهر كأنه الأهم والأعمق فكراً، فضلاً عن كونه «الأجمل» باعتبار شعرته الأصلية وباعتبار شعرته المتولدة عن إعادة رسمه وتشكيله بهذه الطريقة الجديدة أو «الحديثة» الكاشفة عن وعى عميق بأهمية المظهر البصرى للبيت، ولجمال النص الذى يرد فيه بوصفه جزءاً من أجزائه.

وأخيراً، لابد أن البعد الاحتفالى إنما هو فى العمق احتفال بنص الذات، وبالمقاطع الشعرية منه على وجه التحديد والتخصيص، ذلك لأن الاحتفالية هى ذاتها بعد أساس وتأسيس فى أية كتابة إبداعية متولدة ومعبرة عن الرؤية الحلمية - الأسطورية التى يتعمق كل مبدع وكل إبداع. بهذا المعنى لما أجاز لقاسم أن يقول، فى هذا البيت وغيره، عن قاسم لأن الصوت واحد وإن تنوع، والاسم واحد وإن تعدد، والخطاب واحد وإن اختلفت أشكاله، والمدونة الشعرية مشتركة وإن حضر فيها كل مبدع بنصه الخاص وبإضافته الإبداعية الخاصة التى تحمل بالضرورة توقيعه الخاص.

٢ - ٤ : خبر ليلى فى نص قيس وقاسم

تخضر ليلى فى هذه الكتابة الشعرية - السردية كما يليق بها فى مدونة لم تشارك فى إنجازها، لكنها لم تكتب إلا عنها ولها باعتبارها اسم الرغبة المتعذرة والحلم الممكن. ولعل أولى وأعم مظاهر ودلالات الحضور لهذا الاسم منبثقة عن غيابه وتغييبه فى مجمل المدونة الثقافية الرسمية التقليدية؛ بحيث لا يحضر أو يستحضر فى المدونة غير الرسمية، والإبداعية أساساً، إلا ضد ذلك الغياب أو التغييب.

من هذا المنظور، ما إن نقرأ عنوان النص الراهن حتى تتكشف أبعاد جديدة للتوترات التى تؤسس للعبة الكتابة وتعمل على ترهينها بقدر ما ترهن وتعيد طرح إشكال المرأة فى مجمل الثقافة الرسمية الأبوية الذكورية والقبلية. فتسمية «مجنون ليلى» من المنظور التقليدى تلحق القيمة السلبية فى الكائن - الرجل بالمرأة، أى «الجنون» بسببه وعلته ومصدره،

عن الرمانة الكسلى

عن الفتوى التى سرت لى التشبيه

بالقند

عن البدوية العينين والنارين والخذ (ص ١٦)

ففى هذه الجملة والمقطع الجزئى تنزل ليلى إلى مرتبة الموضوع الشهى للملذات الحسية الأكثر عادية وحقيقية و«جسدية»، ولا نجد أية صعوبة فى تحديد هذه الدلالة المنبثقة من هذه التمثيلات الاستعمالية «العادية» فى شعريتها لأنها تكشف أكثر مما تشف وتصرح أكثر مما تلمح. الصعوبة الحقيقية يمكن أن تأتى من هذه السهولة إذا ما عرفنا شعرية قاسم يمثل هذه الأقاويل التى يفيض بها الشق الحسى الشهوى من المدونات الشعرية الغزلية منذ عمر بن أبى ربيعة إلى نزار قباني. وإذا ما نسينا لعبة المحو والتشكيل التى تؤسس للكتابة الشعرية والسردية فى هذا النص، سنجد أنفسنا أمام تنوعات غريبة تتمثل فى هذا المقطع وفى العديد من المقاطع النثرية المتمركزة حول الرغبة الحسية مثلها. من هنا، ما إن نعود إلى تلك اللعبة حتى نكتشف أن قيمة هذه المقاطع لا تكمن فى شعريتها بقدر ما تكمن فى «وظيفتها» فى سياق علاقات التوتر التعارضى والتناقضى بين الكتابة الحديثة عموماً والكتابة أو الثقافة التراثية التقليدية عموماً. فإذا كانت هذه الثقافة اعتادت التكرار لطبيعة الحب ومارست قمع المحبين وتأسست على تغييب وتهميش المرأة فإن هذه التمثيلات والمقاصع تأتى صريحة عارية لشعرى خطاب تلك الثقافة ولتكتشف أن حرية وحقوق الجسد من منظور الفكر والإبداع الحديث هى جزئية جوهرية من حرية وحقوق الكائن الإنسان، رجلاً كان أو امرأة، عادياً كان أو مبدعاً. هكذا تتجه عملية المحو والتشكيل هنا إلى ما يمكن أن نسميه بالمحتوى الفكركى - الإيديولوجى الذى قد لا يتطلب لعبة صوغ وتشكيل متطورة قد تغطى على «الإشكال» وتحيله إلى العتامة الشعرية فيغيب البعد المأسوى فيه.

هكذا يأتى المقطع الثانى لتتحول «ليلى» من موضوع

للذة إلى تسمية للمعاناة الجماعية المنبثقة من ذلك الإشكال المأساوى:

وهو هنا «ليلى» المرأة الفتانة بطبيعتها. فمحو الاسم العلم ومحو علاقات الانتساب إلى الأب أو القبيلة هى - من هذا المنظور - ضمن إجراءات النفى والتغريب التى لابد أن يتعرض لها أى «رجل» يسلم قلبه وعقله للمرأة، خصوصاً إن كان «شاعراً» لأن شعرته تفضح أمن المؤسسة والسلطة القبلية وأمرهما على أوسع نطاق تداولى، لما فى الشعر من قابلية للحفظ والانتشار، ولما فيه من طاقة إغوائية استهوائية.

لكن قراءة هذا العنوان ذاته فى علاقاته بالنص الحديث هذا تكشف عن لعبة مضادة تماماً وعن وعى فكرى وإبداعى يقطع بحسده مع أشكال الوعى الفكركى والإبداعى «التقليدى»، سواء كان قديماً أو معاصراً. فهذا العنوان يصبح هنا من اختيار قاسم، وعليه فإنه جزء من استراتيجية الخلخلة والنقض والنفى والتجاوز لنظام التسمية فى اللغة والثقافة التقليدية، ثم إن الاحتفال بقيس الشاعر وبنصه الشعرى وبالمدونة الإبداعية التى ينتظم فيها ذلك النص والنص الراهن لابد أن يشمل هذا الاسم الحاضر فى المركز من شعرية قيس ومن كل شعرية تتصل بها، قديمة كانت أو حديثة، فهو اسم الجمال الفتان والملمه، وبالتالي لا غرابة أن ينتسب إليه كل قيس.

هكذا تخضر «ليلى» بعد العنوان فى المقطع الشعرى الثانى فى النص، وهو يمتد فى ثلاث صفحات مثله مثل المقطع الأول «عن قيس» (ص ص ١٦، ١٧، ٢٠) كما أنه مثله يبنى على الطريقة نفسها ويصاغ بالشكل المتولد نفسه عن الجملة الاستهلالية - التأسيسية «ساقول عن ليلى». وجه الاختلاف يظهر هنا من كون «ليلى» ليست شاعرة مبدعة وإنما امرأة جميلة عادية حولها شعر قيس إلى امرأة غير عادية وجميلة بشكل مطلق، أى إلى رمز وإلى أسطورة، وهذا ما يحاول وينجزه قاسم من بعده، على مراحل، معبراً عن فنتته الخاصة بـ«ليلاه» الخاصة.

ففى المرحلة الأولى من عملية الاستحضار كما تظهر فى الجملة الشعرية الأولى نقرأ:

ساقول عن ليلى

عن العسل الذى يرتاح فى غنج على الزند

ساقول عن ليلي

عن القتلى. وعن دمنا الذى هدرنا

عن الوحش الصديق وفتنة العشاق

والليل الذى يسعى له السهر (ص ١٧)

فقسام هنا يتحدث عن قيس وعن ذاته وعن كل مبدع يفتنه الحلم والمثال الذى ما إن ينزل إلى مرتبة الواقع المتحقق حتى يفقد فنتته فلا يعود مصدرا للإلهام أو مجالا للإبداع، كأن نار الشهوة غير نار الإبداع، فلا تتحقق وتطفأ الأولى حتى تطفى الثانية، كما فى حكاية وأسطورة بجماليون الشهيرة.

٣ - الاستطارد - التحول

٣ - ١

بعد المقاطع الثلاثة الأولى، وهى مكونة من مقطع شعري عن قيس وآخر عن ليلي يفصل ويصل بينهما مقطع سردي كما رأينا، تتصل عملية الكتابة فى شكل مقاطع سردية متعاقبة لا يفصل بينها سوى مقطع شعري واحد قصير يحكى خبر قيس الشاعر العاشق الداهل عن ذاته وأشيائه وألمه، مثله مثل أية ذات مبدعة اتخذت من النص الإبداعي عالما بديلا عن كل عالم (ص ٤١).

ورغم أن اتصال الكتابة، بهذا الشكل، قد يوهم بحدوث تغيير جوهري فى استراتيجيتها التأسيسية التى كشفنا عن أبرز مظاهرها ودلالاتها فى المقاربة الأولية السابقة، فإن القراءة النقدية المعمقة تكشف أن الأمر ليس أكثر من استطارد وتكرار وتنوع ينطلق من تلك الاستراتيجيات فى أعم مظاهرها وأهمها. فنحن هنا أمام نص إبداعي ينهض فيه الاستطارد والتكرار بالوظيفة ذاتها التى - ينهض بها «التراكم» فى سياق الخطاب المعرفي، إذ إنه يفضي ولا بد إلى «تحول» يأخذ معنى أو دلالة خاصة، كما سنراه فى فقرة لاحقة من هذه القراءة.

من هذا المنظور، يمكن التوقف عند ثلاثة مظاهر لهذا الاستطارد التكراري التنويعي تذكر بما سبق أن توصلت إليه الفقرة السابقة ونمهد لما تعين كشفه فى هذه الفقرة.

فمن حيث علاقات النص الحديث بالأخبار التقليدية القديمة، تتصل علاقات التلقى التناقضي بكل ما تتضمنه وتفرزه من فعاليات الخلخلة والنقض والتشتيت. وهى فعاليات تبلغ ذروتها الأدبية والفكرية بفضل تكرار اللعبة الأسلوبية

فنص اللذة المشتهاة الممنوعة والمحرمه هناك يقابله نص المعاناة والحرمان الواقع والمتاح هنا، ويليى الشهية تلك تقابلها ليلي الضحية هذه، وفى كلا المقطعين لا يتعلق الأمر باللذة أو المعاناة المأساوية الفردية أو الذاتية وإنما بما هو جماعى وعام فى المقامين لأن «ليلى» هنا مثلها مثل قيس، تحولت إلى اسم رمزي منفتح ومنطلق للدلالة.

فلعبة الكتابة مؤسسة على شكل من أشكال التبادل عن موقع وموقف «الشاعر العالم» والتضارب من موقع وموقف «النائر الواعي» الذى يحدد ويعين رأيه وخياره الفكرى - الإيديولوجى الرافض والمضاد للمنظومات والسلطات والمؤسسات التى تقمع الرغبة لدى المبدعين، كقيس وأمثاله، أو لدى الناس العاديين، أمثال ليلي البدوية والجميلة الشهية تلك. وسنرى لاحقا أن هذا التوجه ما إن ينتقل من مجال القول الشعري إلى مجال القول النثري السردى حتى يتحول إلى نوع من خطاب الأدب الرغبوى المكشوف، وكأن شهوة الفضح والكشف لابد أن تكون من الصراحة و«العنف» بحيث تعادل سلسلة الكبت والسمع، إذ لا توسط هنا ولا فى أى علاقة عطف مثالية. أما الآن فنكتفى بالإشارة إلى أن لعبة الكتابة هى فى الأساس والغاية لعبة كتابة إبداعية لافكرية أو إيديولوجية، وبالتالي فإن الكاتب - المؤلف يعود فى نهاية هذا المقطع إلى موقع وموقف الذات المبدعة التى تشغل بليلى الحلم والنص أكثر مما تشغل بليلى الرغبة والواقع. من هنا يختتم المقطع بجملة تعبر عن لذة الفقد والجون والموت فى المقام الشعري وفى سياق علاقات المحبة لا فى سياق علاقات الرغبة والشهوة.

ليلاى لو يدها على. ولو يدي منذورة تهب
الرسولا

ساقول عنها ما يقال عن الجنون إذا جننت

ولى عذرا إذا بالغت فى موتى قليلا (ص ٢٠)

البيولوجية وإما عن «الحبة» بوصفها عاطفة لا يمكن إسنادها إلى أية مرجعية معرفية أو علمية دقيقة لأنها ناتجة عن «تساكل وتآلف الأرواح»، كما يقال أو كما يقول قاسم عن قيس:

تعلق روحى روحها قبل خلقنا
ومن بعد أن كنا نطافا وفي المهد
فعاش كما عشنا فأصبح ناميا

وليس وإن متنا بمتقصف العهد (ص ١٥)

أشرنا في فقرة سابقة إلى أن لعبة قاسم في هذا المستوى هي في أساسها محكومة وموجهة بالموقف الفكري والإيديولوجي الذي تتحول معه عمليات المحو والتشكيل إلى عمليات كشف وفصح، فيها من الصرامة والصرامة قدر ما فيها من القوة والعنف المضاد للموقف الفكري والإيديولوجي التقليدي.

هذا يستعيد من الأخبار القديمة ذاتها ما يمكن توجيهه هذه الوجهة:

ويرى أن قيسا حكى فقال عند «غدير الوادين
نورد الغنم وتزاحم على المورد بمرح صاخب ..
فصادف أن قاربتها فتلامسنا، ومس كسفى
صدرها، ولم يكن بعد قد أكعب ولا استنهد ولا
استدار، لكننى شمعت ساعتها بخيط رهيف من
البرق يجتاح أعضائى ورأيتها تختلج وتتصاعد
منها شبه نحيب كمن مسه الهلع. (ص ٢٢).

ثم يتدخل مباشرة فيعلق في مقطع آخر على الأخبار القديمة ذاتها قائلا:

مما يستشف من نف الأخبار .. أن قيسا لم
يكف عن ليلى بعد الزواج ولاهى عفت عنه،
فكانت تستقبله في غياب زوجها حيناً وتطير إليه
في القفر أو الجبل حيناً آخر. (ص ٤٢)

يتدخل صوت ليلى في حفلة الاعتراف والمكاشفات
في نص الرغبة هذا عبر الخبر عن إحدى ليلالى المتعة تلك
فنقرأ:

التشكيلية ذاتها، أعنى المفارقة أو المحاكاة النقدية الساخرة أو الباروديا، ومن حيث علاقات الشعرى بالسردى تبقى النصوص الشعرية الغيرية، أى المنسوبة إلى قيس في الهامش، لكنها تكثر من حيث الكم مما يعزز من فعاليتها النقدية الشعرية التي تنتمى إليها مثلما ينتمى إليها نص قاسم هذا ومجمل تجربته الإبداعية. أما النصوص الذاتية، فلا تعود مستقلة بفضائها الخاص - عدا ذلك المقطع الوحيد المشار إليه أعلاه - لأنها تقحم وتدمج في النص السردى لتتموضع فيه ملفنية كل الحدود الحاسمة بين الثرى والشعرى بالمعاني السائدة. هذه النصوص، أو المقاطع بالأصح، هي ذاتها ما يرتقى جماليا بالنص في مجمله، كما أنها هي ذاتها ما يفضى إلى «التحول» به إلى مستوى التجربة الإبداعية التي تضيف إلى تجربة قاسم الشعرية الخاصة وإلى التجربة الإبداعية الحديثة عامة، بل إلى المدونة الشعرية العربية بشكل أعم. وتؤكد هذه الوظيفة أو «القيمة» التحويلية - بمعنى التطور والتجاوز - من خلال استثمار المؤلف الشاعر كل الأشكال الشعرية المحدث، من التفعيلية والمدورة والنثرية، بحيث يخرجها عن تشكيلاتها المهود السائدة اليوم ويدخلها في أفق التجربة الإبداعية «الجديدة»، كما سنتبين في آخر فقرة من هذه المقاربة.

وبما أن بقية النص هنا تتصل في شكل كتابة سردية - كما رأينا - فقد اخترنا، انسجاما مع لعبة الكتابة، تتبع اتصال وتحول عمليات المحو والتشكيل في مستوى مظاهر «التساكل» التيماتية - الدلالية، وذلك من خلال التمييز الإجرائي بين «نص الرغبة» في اتصاله «بنص المجدد» و «نص الجنون» بـ «نص العقل» و «نص الوجدان» في اتصاله بـ «نص الروح»، حيث تبلغ عملية المحو ذروتها فتطال الذات الفردية المبدعة ذاتها، كما ستحاول القراءة في الفقرة التالية بيانه وكشفه، قدر الممكن.

٣ - ٢: نص الرغبة - نص الحبة

هناك مقاطع عديدة، شعرية وسردية ترد في المتن كما في الهامش، يمكن الجمع بينها باعتبارها تمثل عينة متشاكلة لتمحورها حول قيمة الرغبة أو موضوعيتها بوصفها حقيقة حسية جسدية أولية وأساسية متولدة إما عن «الحاجة»

وتزيد تناقضات الخبر ومرجعياته الفقهيّة إذ يختلق المؤلف وينسج على منواله خبراً يقول:

يروى أن قيساً كان يختلف إلى فقيه يقال له «كلام بن وحش» يستفتيه .. فى ما يزعمون بأن علاقتهما ضرب من الزنى فقال له «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله»، وقيل إن «كلاماً» مال على قيس وأسرله «يا بنى اعشق ما تيسر لك وتمتع بما تسنى ولا تطفئ جذوة العشق بالعرس ما استطعت». قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك. (ص ٧٧).

فهذه المقاطع، وغيرها من أمثالها، وهى ليست كثيرة بحيث تطفئ على النص، يتم صوغها وتشكيلها وإعلانها بطرق متعددة، لكنها كلها تتمحور حول الرغبة الشهوية الجسدية التى كان ينشدها وينالها «قيس» و «ليلى» باعتبارهما شخصيتين عاديتين لم يمنعهما العائق الاجتماعى والأخلاقي والدينى من تحقيق معانى المحبة الأكثر عادية و«طبيعية». من هنا تتجه لعبة المهر فيها إلى الإلغاء أو التحييد المؤقت لشخصية «قيس» الشاعر فيقدم على أنه «رجل» فى مقابل «ليلى» المرأة البدوية الجميلة الشبيهة و«الشهوانية» فى الوقت نفسه. لكن هذه اللعبة تتجه وتوجه أساساً إلى خلخلة وتقويض وتجاوز منظومات القيم الأخلاقية الفكرية والإيديولوجية السائدة وكشف جوانب العنف فيها وما يمكن أن يولده من عنف مضاد يتجلى أو يتخفى بحسب وضعيات علاقة القوة بين السلطة والمؤسسة الاجتماعية - الثقافية من جهة والأفراد المتمردين عليها والرافضين لها من جهة أخرى. هنا تحديداً تتكشف لنص الرغبة أبعاد ووظائف تتجاوز دلالاته الظاهرة، إذ إن تعديد الأخبار والمصادر التى تتمثل فى هذا النص الرغوى إنما يدل فى العمق من وعى الكاتب بأن هناك إشكالاً لم يزل فى حيز المهمل والمسكوت عنه والممنوع التفكير فيه، وبالتالي يعبر عن حضورها بطريقة ملتوية ماثلة فى الهذيان الجماعى الذى يستثمر حكاية «قيس وليلى» للتعبير عن ذاته.

وروى عن جارة لها سألتها عن تلك الليلة فقالت: «والله إنها لليلة تجل عن الوصف». فلما استرادتها زادت «لعمرى ما اشتملت النساء على رجل مثله قط». (ص ٤٢)

أما رواية الأثر الشعرى فقد أسعفوه بيتين هما التثواء ذاته، جمالياً ودلالياً، فى الشعر العذرى من المدونة الشعرية الغزلية هما قول قيس :

فإن كان فيكم بعل ليلى فابنى

وذى العرش قد قبلت فاما ثمانيا

وأشهد عند الله أنى رأيتها

وعشرون منها إصبعا من ورائيا

(ص ٧٢).

ويتعزز خبر هذين البيتين الركيكين الفاضحين بتعليق لراو حديث بمعن فى لعبة الفضح والكشف إذ يقول:

وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعا من ليلى مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلا فى حضنها، لنذكر أنهما ما كانا يزجبان الوقت فى البكاء كلما سنحت الفرصة، مثلما تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا. (ص ٧٥)

وتتصل اللعبة على لسان المؤلف الراوى إذ يجاور خبر الرواة ومرجعياته الفقهيّة قائلا:

واستنكر بعضهم الذهاب إلى هذا المعنى واعتبروه مسا بالمحرم وتباعداً عما يشيع فى شعر المجنون. وحين يقال لهم «وما المقصود بالمحرم يا سادة» يحتجون بما ذكره ابن الجوزى فى أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعنيق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر للزواج، وهذا مما تعارف عليه عرب سبقوا الإسلام». (ص ٧٦)

الحب مع الرغبة، ويظهر فيه قياس قاسم وكأنه في دور «رسول المحبة»:

قبل إنه حين يفيض به الوجد وتدركه التجليات،
يخرج في المضارب، يكشف أشعار الكوى في
جوانب الخيام وخدور النساء، مناديا في بني
عامر «ياغلظة الأكباد افتحوا كي يتخلل الحب
قلوبكم وتنتابكم الرعدة البهية .. وسموا كل
شيء باسمه وقولوا هو الحب لعلكم تنالونه
وتقعون على نعمته وتستطعمون بعض ما أنا فيه،
لكي لا يكون فكاك لكم ولا أنتم تبرأون».
(ص ٤٣)

«وحينما يعنى الآخر عن طبيعة المحبة وطبع المحب يدور
الحوار فلا يتحقق منه إلا المزيد من الانفصال بين الطرفين.
قبل له «إنما هي واحدة من النساء»، قال: «هل في النساء
مثل هذا؟! قيل له: «وأكثر من هذا لو أردت، ويحبونك
أيضا». فقال: «لكنني لا أحب غير ليلى فإنها الواحدة
بينهن». وطفق مبتعداً عنهم متبرما «أقول لهم هي الشمس،
لكنهم يعمهون عنها ويخلطون .. وكلما أشرت لهم أن
انظروا إليها راحوا يحملقون في طرف الإصبع ولا يرون
شيئا». (ص ٤٨).

أما الجسد فلا يحضر في مثل هذا السياق إلا باعتباره
فضاء للمعاماة المزدوجة، مثله مثل النص الشعري:

«لم يكن جسدا، صديقه الحصن كان. وكان
الجراح تتضح مثل ورد كلما وضعت يدها عليه،
للحصن هذا الجسد وليس للقصف .. وأخذت
تمر بأناملها على جسده كمن يقرأ «كل هذه
الجراح في جسد صغير إلى هذا الحد؟» فيقول
«أنتظر أكثر من هذا وأقدر عليه لو أنك تصبرين
على وتصفين لي» فسمع منها ما أوشك اليأس
أن يمحوه من كتابه». (ص ٣٢).

أما نصوص الحب الشعرية المنسوبة إلى قيس فتتملأ
الهوامش لأن قياسا كله، جسداً وخطاباً، استحال وحول إلى

من هذا المنظور، لا تعود المقاطع المشكلة والمثثلة النص
أعلاه هدفاً في ذاتها، ولا تكمن قيمتها الوظيفية في ما تقوله
وما تصرح به وإنما في ما تومئ إليه وتوحى به، مثلها مثل أية
مقاطع أخرى في هذه الكتابة الإبداعية. فالكاتب يستحضر
نص الرغبة ويحتفل به رغم أنه يمثل نشوءاً في تجربته
الخاصة، كما في مجمل المدونة الشعرية التي تنتمي إليها
شعرية قيس لأنه لا يريد أن يمارس عبر الكتابة قمع الجسد،
في كتابة تتأسس على مبدأ الحرية الإبداعية والفكرية كما
رأينا. فالرغبة هنا اسم من أسماء الحب العادي و«الطبيعي»،
والتعبير عنها بالشعر العادي والنثر العادي هو الأمر الطبيعي
بالنسبة إلى كتابة لا تخفي انحيازها إلى الإنسان بكل ما فيه
من شهوات وعواطف وطاقات. ذلك لأن حرية وحقوق
الجسد عنده، وفي مجمل الفكر الحديث الذي تتموضع فيه
كتابته، هي جزء أساسي وجوهري من حرية الإنسان
وحقوقه، بغض النظر عن التمييز بين المبدع وغير المبدع في
هذا المستوى.

أما إذا تعلق الأمر بالحب كما يليق بالمبدع أن يعيشه
ويعبر عنه في إبداعه، فإن الرؤية تتغير، وبالتالي يتغير النص
الذي ينبثق عنها؛ لأن مناط القول، والخطاب، هو تحقيق
تلك «اللذة النادرة» التي ترد في أول مقطع شعري بوصفها
إحدى التسميات الاستعارية - الشعرية لقيس المبدع والملمهم
في الوقت ذاته. (ص ١٣).

كثيرة هي المقاطع التي يتألف منها «نص المحبة»
وكثيرة هي أشكالها الخطابية، وأكثر من هذا كله إحياءاتها
الدلالية، لأنها في مجملها مصوغة بأساليب أدبية ذات سمة
شعرية بارزة. ولا غرابة في هذا؛ لأن الكتابة هنا تنتسب إلى
الذات المبدعة وهي تحكي عن:

أول عاشق يكتشف هذه الكلمة (الحب)، وقيل
اخترعها وذهبت في لغة العرب دالة على وصف
ما لا يوصف من خوالج الناس، ولم يدركوا
كلمة بعدها على مثل هذا القدر من
الجمال. (ص ٣٧)

لنختار منها نماذج تكشف عن تلك الأشكال
والسمات، ونبدأ بمقطع يأخذ الشكل الخطابي ويتداخل فيه

ومقاطعها، ولكنها تختزل وتكشف في مقامين لا يعبر عنهما سوى العشر الفتان. المقام الأول يظهر في المقطع الشعري الاستهلالي وسمينه «الاستهواء» الذي يبلغ درجة «التماهي» و«التواجد» كما رأينا. أما المقام الثاني فيظهر في المقطع الشعري الاختتامى وهو نص الحب بامتياز، ومنه:

قل هو الحب

هواء سيد، وزجاج يفضح الروح وترتيل يمام

قل هو الحب

ولا تصغ لغير القلب

لا تأخذك الغفلة

لا ينتابك الخوف على ماء الكلام (ص ٨٨)

قل هو الحب

وما ينهار ينهار، فما بعد العرار

غير مجهول الصحارى، وتفاصيل الفرار

غير تاج الرمل مخلوعاً، على أقدامنا

والذي يبقى لنا تقرأه عين الغبار. (ص ٨٩)

ونسميه نص الحب بامتياز لأن علاقات الفتنة والإغواء بلغت الذروة؛ حيث إن «التماهي» و«التواجد» لم يعد في هذا المقام أكثر من عتبة انتقال، دخولاً ووصولاً إلى الاتحاد الذاتيين المبدعتين بما يتعالى بهما إلى مرتبة الذات المطلقة، لأن فتنة الشعر وفتنة الحب امتزجتا واتحدتا لتفضيا إلى «غياب» قيس وقاسم وأحائهما في هذه الكتابة الشعرية التي تتخذ من النص القرآني المعجز أنموذجها. وفي المقطع فضلة سنعود إليها في فقرة لاحقة.

٣- نص الجنون - نص العقل

لا يحفر قاسم في حكاية الجنون وأخباره من منظور الفكر والمعرفة، لكنه يستعيد ما تراكم وحفظ ووصل منها وعنهما من أقاويل وشروح وتأويلات لبعيد تنزيدها وتنسيقها وتشكيلها من منظور الكتابة الإبداعية التي تستصبح جل منجزات الفكر النفسى والفلسفى والأنثروبولوجى حول هذا الإشكال دونما تصريح.

نص المحبة النموذج والمثال بامتياز، وهذا سر نقتته التي لا تقاوم وطاقته الإغوائية، الاستهوائية والسحرية، التي لا تنفذ. من هنا يحكى عنه الكاتب - الراوى أنه هو الذى «اكتشف» أو «اخترع» كلمة الحب فى العربية وهى أجمل كلمة فيها، كما رأينا. وعن النص الذى انبثق من هذه الكلمة - العلامة التأسيسية، أو «النواة» أو «الصرنيم» يقول إنه «شعر غزله المجنون فى ليلى، صار عطرا نافذ السحر» ذاع فى بدو الجزيرة وحضرها. (ص ٣٩)

وتتجلى فتنته على خاصة النساء إذ يتحلتن حوله:

فيستشدهن شعراً يفت الحلاميذ، والنسوة يطلعن التهنيدات وهى (ليلى) تسمع، يتفجع لهن بالفلذات، وهن يستردن وهى تسمع. الناس يمرون بتوافد أجسامهم الواسعة، يأخذون أشياءه المنشورة (قص فيروز شائع / حق بشماله العنبر) كوفية طفل هللهلها الرمل / حصلة شعر غامضة / ما يرجع فى السرج من الحرب / قنق / ويعبرون، والنسوة يتطايرون فتنة وإعجاباً. (ص ص ٢٤ - ٢٥)

وتبلغ فتنة هذا الشعر مرتبة أعلى إذ يحكى أنه هو الذى «فطن» ورداً وقد «استحوذت عليه ماهية قيس» حتى استبطنته وتقمصها، وما سعيه للزواج من ليلى إلا نزوعاً لاحتياز الحلم الذى ابتكره قيس فى شعره. (ص ٤٠)

بعد هذا، لا غرابة أن يفتن هذا الشعر - السحر حتى الوحش فيغير طبيعته فيتأنسن، ثم يغير طبعه فيصبح كائناً مرهفاً ووديعاً كأى عاشق. هذا ما يتجلى فى حكاية ذلك الذئب الذى أكل ظبية تشبه ليلى فقتله قيس لثموت فيه طبيعة الوحش وتخل فيه طبيعة الإنسان من روح الظبية - ليلى.. «ومن ساعتها لم يعد ذلك الذئب يفارقنى وكلمنا سمع منى شعرا ذكر فيه ليلى اعزورت عيناه وأصدر غواء أجمل من نحيب بشر فى الحب» كما يقول قاسم عن قيس. (ص ٣٨)

أما فتنة هذا الشعر على الكاتب - الشاعر فدلها ودليلها نصه هذا كله، وآثارها مثونة ومشتتة فى كل جزئياته

وتتكرر اللعبة ذاتها والخبر ذاته في سياق ومجال اجتماعي - ثقافي آخر مختلف، إذ يروي المؤلف عن رAO حديث هذه المرة يسميه «أمين صاحب الحجرة» (صاحبه - ذاته) «خبر» شاعر عشق فتاة من بدو الجزيرة «تزوجت سواء على كره، فذهب الشاعر إلى أن يشعل النار في القبائل»، فانطلقت في هواء الجزيرة خالقاً النص والخبر، وقال كل شيء عن المجنون الذي لا حرج عليه». (ص ٢٣)

فالخبر القديم يواجه السلطة القائمة بالحيطة، أى بالشعر الذى ما إن يشيع منسوباً إلى شخصيات وهمية حتى يتحول الشخص إلى «حقيقة» فى الكلام. أما الخبر الثانى فيتقدم بلعبة المحو والتشكيل خطوات أخرى، لذاتيتها وحدانيتها، فتتولد دلالة المصادمة والمجابهة مرتبطة بذلك «الشاعر» الجريء المغامر، الذى حرم من ليله فقرر أن «يشعل النار في القبائل» ومكنته «شاعريته» و «وعيه» من خلق النص والخبر محولاً وموجهاً المرجعية «الدينية» و «العرفية» التى ترفع القلم والخرج عن المجنون، ضد ما تولده وتكرسه من منظومات قيم وأفكار وسلوكات ! ويتضح أثر التدخل الذى يمارسه الكاتب على لعبة المحو والتشكيل أكثر فى نهاية الخبر، حيث تنتج اللعبة إلى تشييت حكاية الجنون لتتكاثر العناصر البنائية للنص: بحيث يجد لذاته المبدعة وللذات المبدعة للمؤلف المشارك - أى الرسام التشكيلي - دوراً أكثر بروزاً وفاعلية. هكذا تتحول عملية السرد إلى تعليق يكشف عن لعبة الكتابة والتشكيل ذاتها:

فطاب لكل ذى ريشة أو قلم أن يفعل ما لذه من الجنون، لئلا يقال إن ثمة زماناً شغل من أصحاب العشق واللوعة، فانها لمجنون اللون على مجنون الشعر بالنيران من كل جانب وبعت الحرارة فى ذاكرة مشبوبة مثلما تهب الريح فى شهوات الجمر. (ص ٢٣).

نفى هذه المقاطع يتحول الجنون إلى لعبة تستهدف مرة مخادعة ومقاومة العقل السائد لخلخلته ونقصه سواء فى مستوى العلاقة مع سلطة المؤسسة الرسمية، أو فى مستوى العلاقة مع المؤسسة الاجتماعية - الثقافية «المدنية» بادية

نفى أول خبر نثرى عن قيس يروى الكاتب - المؤلف عن الأصهباني، عن رجل يرى غيب الناس قال:

ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا، ابن أبى العقب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بنى عامر. (ص ١٤)

فمجنون بنى عامر هذا يكون مجرد أكذوبة من قبيل «تكاذيب الأعراب»، وهى أكذوبة مشتبهة لأنها تسمح لكل أحد أن يستثمرها إما بالتركيز على جانب أو بعد «الجنون» فيها وإما على وجه وبعد «الشعرية» فيها المتصل بقيس الشاعر المبدع. هذا تحديداً ما يجعل «مجنون ليلي» غير «مجنون بنى عامر» من منظور لعبة الكتابة التى تجعل قاسماً يلح فى أول مقطع سردي عنهما على رسم وتشكيل صورتيهما بطريقته الخاصة. فقيس يبدو منذ طفولته الباكورة «كثير الشرود، باكر الحزن، ميالاً للعزلة، يأنس لرفقة البهم فى المرعى، ويرجز فى قطيعه مواجد حسبها الناس كلاماً حفظته سليقة الصبى من مسار الرعاة»، وليلى تظهر «كثيرة الأحلام، غزيرة الخيال غريبة الأطوار، روت قريباتها أنها من الجن إلا قليلاً ومن الإنس بمقدار». (ص ٢١). فكلاهما، إذن، ميسر للفنة والافتنان، أى للجنون بهذا المعنى الخاص والمختلف بالضرورة عن معانى الجنون عند الآخرين، كما سنرى بالتفصيل لاحقاً.

أما من حيث «الوظيفة» فالأكذوبة أعلاه تتحول إلى طريقة ملتوية أو منحرفة أو «إبداعية» للتعبير عن حالة العشق الذى يخشى وطأة القمع، خصوصاً من جهة السلطة والمؤسسة الرسمية، فيجابهه بطريقة ملتوية وأكثر فعالية من أية مواجهة مباشرة. وهذا ما أدركه بعض رواة الخبر القديم دون أن يتبينوا كل أبعاده كما يرد فى الخبر:

خالط الشك سيرة المجنون ليختلف الرواة فى شعره فردّه بعضهم إلى شاعر من بنى أمية عشق زوجة الولاة وخشى أن يشيع خبرهما، فأطلق النص على اسمين لم يكونا فى مكان، تناقله الرواة عن ليلي ومجنونها (ص ٢٣).

جنون كان سندس طريقنا الملكية إلى الفراديس.
فماذا يفعل القوم بنا ونحن خارج المعنى تتلابس
مثل النصل والقمند بمعزل عن الزلة والخلة.
صوابهم يعقل مكبوت النفس وجنوننا يطلق
مكتوب القلب. (ص ٦٧)

(نفتح قوساً لنشير إلى أن لنا عودة إلى هذا المقطع لما فيه من
فيض دلالي ليس هنا مقام بيان)، فحكاية الجنون لا يحى
أو يزاح جزء وبعد منها إلا لظهور مكانه أو بهجازه جزء أو بعد
آخر لأنها أصبحت حكاية كاتب - شاعر يعي جيداً أن: «ثمة
بين جنون العقل وجنون الفؤاد شسع يسع الشعر كله والعشق
جميعه» (ص ٦٨)، وهذه المسافة الشاسعة، أو الهوة، وهى ما
تعمقه وتوسعه لعبة الكتابة باعتبارها هى ذاتها مجال التحقق
وفضاؤه الأمثل و «الوحيد» لأعمق عواطف الإنسان وطاقاته
العلاقية وأجملها.

هكذا يبنى نص الجنون، مرة ليقابل ويعارض ويصادم
نص العقل السائد، ومرة يجاوره ويوازيه ليلخلخله ويشتهه دونما
صدام مباشر معه، ومرة ثالثة يجاوزه ويسمو فوقه لأنه هنا
«جنون الفؤاد» الذى لا يحيط من شأن «جنون العقل» بقدر
ما يحيط من شأن «عقل العقل» الذى يعنى هنا كبت أسمى
طاقات الكائن وعواطفه وأجملها، أى «الحب» والإبداع.

أما الأبيات الشعرية التى يرد فيها خبر الجنون وتشكل
منها نصه المنسوب إلى قيس، فلا ترد إلا فى هوامش المقاطع
الأخيرة من النص، وهى فى مجملها لا تخرج عن اللعبة
المشار إليها، وإن كانت تدل على بعد آخر من أبعاد عملية
المحو لحكاية «جنون العقل» التى كانت تختلط فى الخبر
التقليدى بحكاية «جنون العقل». هذا البعد يكمن تحديداً فى
أن مجرد وجود هذه الأبيات ينمى عن قيس، وعن أى مبدع
مثله، جنون العقل، لأن خطاب مثل هذا الجنون لا يمكن
أن يرقى إلى مستوى الخطاب العادى، فكيف له أن يسمو
إلى مرتبة الإبداع الجمالى الفتان؟! هذا ما كان يعيه قيس
أو من نخله الشعر كما تعبر عنه نماذج مثل :

- قالت جننت على أيش فقلت لها

الحب أعظم مما بالمجانين

وحاضرة. وتستهدف مرة أخرى، أو فى مستوى آخر، إذكاء
نار الإبداع لدى الشاعر والرسام، والمبدعين عموماً قديمهم
والحديث، بحيث يتحرر المتجزئ الإبداعى من منطق العقل
السائد وعلاقات المؤسسات والسلطات السائدة فى اللغة كما
فى الممارسة الحياتية اليومية للحياة.

هكذا، يتصل النص معززاً هذه المرة حكاية الجنون
بكل المعانى أعلاه، عدا المعنى المباشر أو المبتذل الذى يكشف
عن «حمق الرواة» أكثر من أى شئ آخر، وفى اتصاله ما
يكشف عن تفاصيل العنف الذى تتعرض له أية ذات عاشقة
مبدعة فى وصفيات يهيمن عليها العقل السلطوى بمختلف
أشكاله وتجلياته .. هكذا نقرأ :

مجنون هو إذا كان ذلك يكفيه شرهم. لكنه لم
يكن كافاً ولا كافياً، فقد كان العنف أكبر من
ذلك. حجبت عنه وأكرهت على زواج عاطل.
حبس وعسف به وطورد مهذور الدم وصار
الجنون ملجأ العقل عما يصفون. وأكثر الظن أن
قيساً أسهم فى شيوع جنونه فى غير موضع.
(ص ٦٦).

ويستحضر صوت ليلى مدعماً الخبر أعلاه ومضيفاً بعداً
جديداً إليه :

قالت: أنا ليلى التى قال فيها قيس شعراً علم
العرب العشق. قلت و «الجنون»؟ قالت لم
يكن الجنون قط، وإنما تماريت فيه عن التقبيلة
وتماهى به عن السلطان.

فالجنون هنا يتداخل مع حاشى العشق والإبداع
وبالتالى يتمكن قيس من تعليم العرب العشق عن طريق
الشعر فيعود جنونه بليلى حليماً جماعياً مشتركاً يتطلبه
ويتعلمه ويحققه كل واحد كما يرى ويريد.

هنا يتحول الكاتب - الشاعر ذاته إلى مجنون يتداخل
صوته بأصوات قيس وليلى وبكل الأصوات الماثلة، فيتحول
السرد بنص الجنون إلى مرتبة النص الشعرى الذى يتداخل فيه
الفكرى والجمالى ويتحدان :

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون في الحين

(ص ٦٦).

- إذا ذكرت ليلي عقلت وراجعت

(وائع عقلي من هوى متشعب

(ص ٧١).

- يسمونني المجنون حين يرونني

نعم بى من ليلي الغداة جنون

- وإنى لمجنون بليلي موكل

ولست وفاء عن هواها ولا جلدا

- وجاؤوا إليه بالتعاويذ والرقى

وصبوا عليه الماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة

ولو عقلوا، قالوا : به نظرة الإنس

(ص ٧٦).

وهذا أيضا ما أدركه بعض رواة ونقاد الشعر من المحبين

له العارفين به وهو عينه ما يلح عليه الكاتب - المؤلف - الشاعر في بعض المقاطع، فيستعيد الخبر ليشكله من جديد بما يعبر عن رؤيته الجديدة المختلفة عن رؤية القدماء، كما ورد في الخبر: «لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنونا لصدقت» قال ذلك ابن سلام فصدقناه، ليس لحلفانه ولكن لشيء في النفس يحضنا على هذا وشي في القلب يهدينا إليه ثم يهيمن التعليق على الخبر في قوله : «ورحمة ألا تتفق الأخبار على جنون، فقد وجدنا في ما قرأناه من الشعر مالا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خيلا أو انحرافا في العقل». وفي نهاية المقطع يتحول الخبر والتعليق عليه إلى تأويل عميق و «جميل»: «لقد كان في قوسين من تجليات الولوج وتضاعف الانسحار بالآخر وهذا من طبيعة الشعراء في الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق، ويشي الشعر بما نغنى ونذهب» (ص ٦٤).

وما «يشي» به الشعر ويصرح به الفكر وتدعمه المعرفة الإمبريقية «العلمية» أن نص الإبداع في أعلى وأجمل مراتبه أي «الشعر» هو الأثر النقيض تماما للآثار الصادرة عن - أو الدالة على - جنون العقل بمعنى حمقه وخبله واختلاله وانحرافه، مثلما أن نص الفكر في أعرق مستوياته وأهمها، الفلسفة أو الحكمة، هو أيضا أثر - نقيض آخر لذلك «الأثر». فآثر كهذا لا يمكن أن يكون نصا إلا إذا اندرج - بوصفه «موضوعا» للقراءة - في نص المعرفة النفسية التحليلية، أو حينما يستدرج بوصفه «مجالا» للصوغ والتشكيل في الكتابة الإبداعية، وهو تحديدا ما يشي به ويدل عليه نص قاسم هذا إذ يأتي جامعاً ومؤلفاً بين العديد، بل الكثير، من النصوص خالقا بينها علاقات انتظام وانسجام تجعل الانحراف و «الشذوذ» قيمة ووظيفة للعبة - الظاهرة الفنية الجمالية. وهذا أيضا ما يلح عليه ويكرره ويستطرد فيه الكاتب - الشاعر / المفكر إذ يكتب عن لعبة كتابته هذه في مقطع لاحق متمم ومتصل بالمقطع ذاته :

وقد جربنا في أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحذ خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك في وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الغوغاء أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالفناء، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنونا عقله عرضنا عنه وغفلناه عسى أن يطيب هذا معنا لصنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفي جميعنا قدر من هذين. (ص ٦٤).

من هذا المنظور أو «الوعي» المزدوج لا يتقبل الكاتب - الشاعر العاشق كل النصوص والرموز الجميلة أي خلط بين «الجنونين» لأنه دليل حمق واختلال في الذهن، وقد يدل عسى ما هو أقبح وأجدر بالرفض، أي دليل قمع وتسلط في الشخص أو في اللغة التي يختارها وينحاز إليها. هذا ما يتضح في تعليقه على خبر الأصمعي، ولغة كل أصمعي، كالتالي: لم يكن مجنونا وإنما به لونة:

بالله يريدنا الأصمعي أن نعتبر اللونة أمرا غير مس الجنون، هل تفيض الألفاظ بغير ما يصبه دورق

لأنه يحس جيداً أن المقام هنا محال أصلاً وإما لأنه يعي جيداً أن ذلك الخطاب ظل معتقداً داخل المرجعية التولوجية - الغنوصية، مما أعجزه عن التحول إلى «فكر» للكائن في الزمن والمكان لا خارجهما. هذه الفتنة تظهر جلية في «أخبار مجنون ليلى» - وقد استثمرها طويلاً الخطاب الصوفي «التقليدي» كما نعلم، لكنها لا تطفئ على النص، كما رأينا؛ لأن لعبة الكتابة لا تسمح لها بمثل هذا الحضور الطاغى أو المهيمن، أو بشكل أدق لأن هذه اللعبة محكومة وموجهة بوعي جديد أو «حديث» ينقطع فكراً وإبداعياً عن أية مرجعية تقليدية، وإن كان للقطيعة هنا معنيان مختلفان باختلاف مجال الفكر ومجال الإبداع.

من هذا المنطلق نقارب ما سميناه بـ «نص الوجد / نص الروح» باعتبار هذا النص ممثلاً للحظة الذروة التي يتحد فيها الفكر والشعر وتحول اللغة إلى إشارة رمزية مفتوحة الدلالات إلى حد الإطلاق، أي حد القدرة على أن تعني «كل شيء».

ولعل أوضح وأقوى الأدلة على وجاهة هذا المنطلق نظرياً، وفعالته إجرائياً، أن مثل تلك المقاطع لا ترد مستقلة بذاتها وإنما تأتي في نهايات مقاطع تبدأ بمقام الشرية الواضحة، وتنتقل إلى مقام الشعرية المعتمدة نوعاً ما بطبيعتها لتصل في نهاية المقطع أو «خاتمتها» إلى ذلك المقام الترميزي الذي تبلغ فيه العتامة غايتها، فلا تعود الدلالة ممكنة إلا بضرب من التأويل المبرر بالقراءة أكثر مما هو مبرر بالمقروء ذاته.

أما دليلنا الثاني - ودلالة «الدليل» هنا لا بد أن تكون نسبية - فيتمثل في قلة هذه المقاطع من حيث المنظور الكمي العام للنص في مجمله، ولكن أيضاً من منظور مقارنتها بما خصصناه بتسمية «نص الرغبة / الحب» و «نص الجنون / العقل». ونعتقد أن في هذا المظهر: التعلق بـ «اقتصاد النص» ما يوحي سلفاً بأن الكلمة والجملة والعبارة في مثل هذا المقام بعشر من أمثالها في مقامات أخرى وفق ذلك المبدأ المعروف والمعترف به لدى «العارفين»، وهو مبدأ التناسب والتلازم بين «اتساع الرؤية» و «ضييق العبارة» حسب مقولة النفري الشهيرة.

القواميس، هل الإرث معنى أكثر غير تركبة الكلام الأول، وهل حكمت الكون والهوامش إلا شروحهم. هل الجنون نعت وهم الدولة، هل نحن الأقداح وهم الأباريق. أيا الحسرة وأيا الترنج. لقد استطاب الجنون سراً لا يشركه الآخرون، يسلك ما يريد من غير أن يسمعه عقل الناس. شاغله أن تدرك ليلى، وقد أدركت، إنما الجنون تقية يدرعان بها لأجل الحلوة، لأجل سر سترقانه وشعر يلثان فيه (ص 55).

ولعله من الواضح أن لعبة الكتابة في هذا المقطع تبلغ إحدى ذراها الفكرية - الإبداعية أو الملائية - الجمالية إذ تطل عملية المحو، بكل المعاني السابقة، كل معنى الجنون السلبية (الحق، الاختلال، الانحراف، التهمة...) التي كان «بعض» الرواة يلحقونها بقياس. فادّمرها لا يتعق بغير أن يرى شخصي وإنما بخطاب ولغة، مؤسسية وسلطة كانت ومازالت مصدر المعاناة خاصة لدى صنفين من الناس: الشعراء والعشاق، وفي جميعنا فكر من هذين! (هذا إن صدق قاسم ونظنه من جهتنا صادق ولا شك). من هنا، فإن نص «جنون الفؤاد» الذي هو نص فيس وقاسم وكل عشاق مبدع، لا يتجه ضد نص جنون العقل، لأنه غير موجود أصلاً، وإنما ضد عملية أو لعبة التحين التي يمارسها العقل السائد «عقل الناس» والخطاب السائد على كل شخص أو خطاب يختلف عنه ويجابه ويصادفه ويرفضه ويتنفضه ويحاول تجاوزه.

عند هذه الذروة تتحول لعبة الكتابة إلى مقام لتعالى كما يظهر في المقطع الذي يتصل بالمقطع السابق، الذي ستخذه القراءة في الفقرة التالية سبب دخول أو «سرى صعود إلى «نص الوجد والروح» حيث تابع عمليات المحو والتشكيل فعاليتها القصوى وعجزها المطلق، كما سنبين، قدر المتاح المباح!

٤ - نص الوجد / نص الروح

أشرت في دراسة سابقة إلى أن قاسم سداد مفتون بالنص الصوفي منذ «القيامة» لكنه لا يقيم فيه طويلاً، إما

ونستصحبه المقطع أعلاه إلى «رموز» معماة في مثل هذا المقام ولا نغنى فقط كلمات / رموز مثل السر، الجنون، العشق، الجبة، النفي، الإثبات، وإنما تسميات «قيس» و«ليلي» ذاتها! (قيس العاشق مطلقاً وليلي المعشوق مطلقاً). وأهمية هذا المستوى تكمن في أنه يقلب ويكسر ترتيبية العلاقة بين هذين الاسمين، من منظور معين، في النص كله، فيترجع أو ينزل اسم قيس الذي تعلو لعبة الكتابة من شأنه في المقاطع الأخرى من النص باعتباره «مبدعاً»، ليتقدم عليه أو يسمو فوقه اسم ليلي. فهذه الليلى لم تعد تلك الفتاة البدوية الجميلة الشهية التي يرغب الكثيرون في احتيازاها في الواقع أو في الحلم. كما أنها لا تعود مجرد امرأة جميلة فتاة يفتن جمالها الشعراء فيحولونها في نصوصهم إلى امرأة - أنموذج لا يلبث أن يفتن غيرهم لتتصل الفتنة من قيس إلى غيره منتجة مدونة شعرية ونثرية متصلة في الزمن منتشرة في المكان، وفي المستويين اللغويين - الثقافي والفصيح والشعبي. لقد صارت أو «صيرت» بفعل ذلك الخطاب الصوفي ذاته اسم الجمال «الملوى» المطلق الذي يشعل الوجد فلا ينشغل بغيره ويخلق بالروح، في كل كائن، إلى أفق التماهي المطلق، أي إلى مقام «الروح المطلق». أما قيس فإنه، مهما تعددت أسماؤه وصفاته ومهما فتن شعره وخبره ومهما ألهمت حكايته وأسطورته، فيظل في ذلك الخطاب وفي تلك المرجسية رمزاً للكائن «الدنيوي» الذي يتطلب ويتشوق ويتشوق ويعاني ويكابد دون أن يصل أو يكتشف أو ينال، إذ كيف ينال ما لا يمكن الوصول إليه أو الكشف عن حقيقته وسره؟

هذا ما يعيه قاسم ويعبر عنه في لعبة الكتابة في هذا المقطع، وفي مقاطع أخرى، بما لا يعيد تلك العلاقة الترتيبية إلى شكلها ومعناها السابق، وإنما بطريقة تفضي إلى محوها واستبدال أثر بشي بالتحاد الإسمين - الرمزيين بها، وفي أدنى أو أعلى مراتب الحب. منه يكتب:

أحب أبواب، عبرها قيس كلها ونحن في العتبة

ثم يفصل القول عن الحب في مقامات أو أبواب «المودة» «الشوق» «الولع» «الهيام» ليختم الكتابة بـ:

لنقرأ هذا المقطع في اتصاله وانفصاله بالمقطع السابق، أي بوصفه جزءاً منه وخاتمة له:

ذهاب غامض يسمت كيان قيس ويمنح ليلي تكوينها «فقد جن من وجدى بليلى جنونها» هي التي أسرت لقيس «أن الذي لك عندي أكثر من الذي لي عندك» هل الذي عندها نحسبه ضرباً من الجنون بوصفه عشقا، أو هو ضرب من العشق بوصفه جنونا. وعهدنا أن المجنون لا يقول ذلك عن نفسه، إلا إذا كان في حال جبة النفي والإثبات. (ص ٦٥).

حين نقرأ هذا المقطع من المنطلقات السابقة نلاحظ أولاً أن لعبة المحو والتشكيل هنا منظومة على - ومولدة لـ - أكثر من التباس يتجلى في محو العديد من علامات التمايز - الفصل والوصل - بين الجمل «النقاط والفواصل»، كما يظهر في تضمين شطر من شعر قيس في ليلي بلبس معاني ودلالات الجنون، إذ لا يمكن القطع بأى الطرفين مصدر جنون الآخر أو أنه «الوجد الأصل» مصدر جنون الطرفين، كما ينكشف التباس آخر في ذلك الخبر الموضوع بين علامات التنصيص المزدوجات أو الأهلة وينطوي على «السرية» في مبناء ومعناه، خصوصاً أن السؤال الذي يعقبه يعمق التباس الخبراء إذ «يؤوله» باتجاه غموض العلاقة بين «الجنون» و«العشق» في هذه «الحال» أو في هذا «المقام». ثم تأتي الجملة الأخيرة لتبلغ عملية التلبس (أو الكشف؟) ذروتها إذ يتحدث الصوت الجماعي مرة بلساننا (: منطقتنا) مشيراً إلى أن المجنون عقله لا يمكن أصلاً أن يعي أو يقول ذلك عن نفسه (معرفة) ومرة أخرى بلسان آخر غير لساننا فيستثنى من خطاب المعرفة المشتركة حالة تخص «من يكون في حال من جبة النفي والإثبات»، إذ يجوز هنا أن يقول عن نفسه «مجنون» لأنه يصدر عن «معرفة» أخرى (معرفة جماعة العارفين بالمعنى الصوفي أو معرفة جماعة المبدعين من شعراء وغيرهم)!

وتولد التباس آخر في مستوى بعض المفردات التي تحولت (حولت) في الخطاب الصوفي الذي يحيل إليه

(هنا نلاحظ أن المقطع / النص هذا يرد سابقاً على المقاطع / النصوص الأخرى أعلاه ولا غرابة بالتالي أن يحكى ذروة الوجد وبدء العبور أو السفر أو المسرى إلى ليلى. ونشير إلى هذه الملاحظة لأن «منطقية» الكتابة النقدية تفترض أن نوردتها فى بداية هذه الفقرة عن نص الوجد الروح لكن منطوقها - لعبتها جاء بها إلى هنا فاختارناها).

وتبلغ عملية المحو، المترتبة على لعبة التشكيل والمتناغمة معها والمحاشية لها، الذروة الأخيرة فى نهاية ذلك المقطع الشعرى الاختتامى، الذى أشرنا إليه من قبل، ونضيف هنا أن «النهاية» هنا لا تعنى فقط «ختام الختام» وإنما أيضاً الذروة الجمالية - الدلالية لهذا النص:

قل هو الحب

كان الله لا يحنو على غيرك لا يسمع إلاك

ولا فى الكون مجنون سواك

لكأن الله موجود لكى يمسح حزن الناس

فى قلبك

يفدّيك بما يجعل أسرارك فى تاج الملاك

قل هو الحب

الذى أسرى بليلى

وهدى قيساً إلى ماء الهلاك

قل هو الحب

يراك

(ص ٩٠)

خاتمة

بدء : ظله يتبع الشمس وعينه مأسورتان بما يمنح العشب لونا (لنا)، لا يسأل الماء من أين أنت ومن أنت (فينا)، يغسل أخبار قلبك يمسح عن كتفك غبار الطريق (إلينا) يؤث القفر غرفته بالهدوء لكى تأمن أحلامه وتنام. (ص ٥٨ - بتصرف بسيط).

باب الشهوة: عرس اختلاط. ملع فى العناصر. جحيم وجنة وما بينهما. وحدكما. تختليج فى الغياب والخصى. داء بلا دواء. كله ولا يكفى. (ص ٧٤)

فالتصريح فى بداية المقطع بأن قيساً وحده غير الأبواب كلها يقابله التلميح فى خاتمة المقطع (= ذروته) بأنه غير إلى ليلى لا غيرها فوجدتها «هناك» (قبله أو فتره)، فاختدا ببعضهما وبالاختلاط والعناصر الأخرى فى الوجود (ولقاسم رؤية متميزة فى «العناصر الأربعة» التى تكون الوجود، بما فيه الإنسان، عبر عنها فى «القيامة» بشكل متميز). ومن غير هذا التأويل لا يكون الحب ولا يصير العبور، إذ لا معنى لهما وفيهما خارج هذه اللعبة الإبداعية (الشعرية - الفكرية) التى تفتح المقطع / النص على المتعدد والمتكاثر من الدلالات التأويلية. وما يدل على أن الشهوة فى الباب (المقام - الحال) هذا غيرها فى الأحوال والمقامات العادية، أو أنها هى ذاتها لكنها صعدت إلى مرتبة اللذة العليا أو النادرة أو المطلقة ما يرد فى خبر آخر على لسان ليلى هذه المرة:

.. فى تلك الساعة تفلت الأزمة والأعنة ولا تكون القيادة محصورة فى واحد ولا يدس عليها اثنان ولا يمود للحدود معنى فالغيم نازل يمسح العلامات والملامح ولا يسهف البصر ولا البصيرة وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا نكاد نمصرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص (ص ٧٦)

هذا ما يصرح به قيس آخر لليلى أخرى قائلاً فى مقطع آخر:

أتيك أتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة. أمضنى السفر وثلججه، الصمت وجحيمه، أمضتنى القفار وسيرة الوحش. وما عليك إلا أن تظنى بى الظنون ولا أخذلها، وتطلقى خلفى الكتب لكى أخذك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره. أتيك فابذلى الوقت وبالفى فى الحب لنصاب بالسهجة ويصاب الناس بما يريدون. (ص ٦٢)

الذات الواحدة المتعددة؛ أعنى ذات قاسم وقد تقسم بين الأسماء والصفات والأصوات والشخص «المبدعة» حتى طاب «لكل الشعراء والعشاق» فينا وفيه.

أما في مقام الوجد فاللعب أدق أو أجل من أن ندرك؛ لذا يترك فضاء الكتابة كله حراً أو مفتوحاً لتلعب فيه الإشارات والرموز به وبنا، فلا نعود في مقام اليقين؛ إذ يفيض الخطاب عن أصوات أخرى مختلفة وغير قابلة للتحديد في الزمن والمكان والهوية. وهنا فإن اللذة لا تسمى ولا تحد ولا ترصف بتدر ما تعاش كل لحظة عابرة خاطفة توهمنا بأننا والآخرون والمطلق واحد .. لحظة «اليقظة الحاملة» ذاتها أو «الحلم اليقظ» ذاته أو لحظة الحدس - البصيرة في أعماق وأغنى تجلياتها (فاليري، برجسون).

ولا شك أن تجربة كتابة كهذه تتطلب أو نغرى بتجريب أدوات نقدية، نظرية وإجرائية، لا تنغل على ما قدمت «الشعرية» - علم الشعر - المحدث خصوصاً؛ إذ تنزع إلى العلمية فتفقد التجربة الإبداعية الخاصة خصوصيتها لأنها تكون منشغلة بتناسكها وشموليتها واكتمالها أكثر من انشغالها بالنص ذاته.

٢ - ٥

ماذا نسمى نصاً كهذا؟ كيف يمكن للقراءة النقدية أن تتناول - تتفاعل - مع نص جامع بين أشكال كثيرة من السردية والشعرية كما رأينا هنا؟ هل تكفى القراءة الواحدة، نياً كانت؛ لكشف الالتباسات في مثل هذا النص المتشعب بأكثر من معنى وفي أكثر من مستوى؟ ألا تكون القراءة النقدية «الخاصة» بكتابة - تجربة إبداعية كهذه هي الأكثر حاجة وفعالية أو الأكثر «محايدة» وملاءمة؟ وفي التحليل الأخير أليست كل قراءة هي خاصة و«ذاتية» بمعنى ما؟

هذه التساؤلات كانت منذ البدايات حاضرة في مجال الروعي، وبالتالي فإنها تشوي وراء قراءتنا لهذا النص المتشعب كأجلى وأجمل ما يكون الالتباس المحايث لأي تجربة إبداعية موجهة أصلاً ضد تكرير أي نموذج إبداعى سائد، وسواء للكاتب - المبدع ذاته أو لغيره كما أكدنا منذ البدايات. واستعادتها هنا تهدف إلى طرح إشكال يبدو أنه لم يزل غير

وسط : غابت عنه وهو في انتظار يجل في غرفة الطريق. أشياءه منشورة للنسيان والتذكر، والناس يعبرون مثل الأثير. (ص ٢٤ - دون تصرف)

نهاية : قيل له «ماذا لو أن ليلي لم تكن؟»
قال : «لكنك بكيت البكاء كله لكي تكون».

قلنا : لكان أحب الحب كله
وجن الجنون كله
ولقال الشعر كله
فتكون.

(ص ٥٣ - بتصرف أكبر)

٥ - مخارج

١ - ٥

لا بد أن قاسم حداد مارس كل اختباره والأعباء وشهوته وهو يعيد كتابة أخبار مجنونه - مجنون ليلي بهذه الطريقة التي تراوح وتزاح بدراية ومهارة ومكر بين جمالية الشعر وقوة الفكر وفيض الوجدان؛ إذ يفيض عن حدود ما هو «شعري» وما هو «فكري» مجاوزاً لهما ومنظوما عليهما في اللحظة ذاتها.

فقد رأينا كيف يلعب حيناً بالأخبار التقليدية ليركها تتعارض وتتناقض ليقوض ويشتت بعضها البعض الآخر مؤمناً لنا لذة «الدراية الحديثة» التي تستصحب فرويد ونيشه وفوكو فلا تقع في أي من شركاء المعارف القديمة أو التقليدية ورواة أخبارها الذين لم يميزوا، لأسباب إستراتيجية أو إيديولوجية، بين «النص» و «الخبر»، أو بين جنون الفؤاد و جنون العقل.

وحيناً آخر يلعب مع الشعر لينمي فتنمو أشجاره مرة في هامش نص الخبر السردى، ومرة في متنه وصلبه في فضاءات مستقلة، وكل هذا ينوع أسباب ومصادر الفتنة واللذة القصوى في شعرية تستصحب كل الشعرية القديمة والحديثة، وأشكالها، وتضيف إليها الجديد لتصير هنا شعرية

ولكى لا يفهم من هذا كله أن فيه تبريراً ما لقراءتنا الراهنة أعود فأؤكد، ومن منطلق الوعي الذى أشرت إليه، أن أية قراءة نقدية تطبيقية هى بطبيعتها تجريبية - اختبارية (مغامرة أو محاولة كما قلنا منذ البدايات)، وبالتالي فإن مشروعيتها، أو وجاهتها تتحدد فقط بالكشف عن طبيعتها وأهدافها وأدواتها النظرية - الإجرائية من جهة، وبمدى قدرتها على التفاعل مع النص المقروء، فى خصوصيته وتميزه وفرادته، من جهة أخرى.

٥ - ٣ هامش:

ورد فى الهامش صفحة (٩١) ما يشير إلى أن (أخبار مجنون ليلي) الذى قدمنا عنه هذه القراءة النقدية جزء من أعمال تشمل كتاباً بعنوان (وردة الجنون)، وهو عبارة عن مختارات من شعر قيس بن الملوح، وتشمل «أربعة أعمال مطبوعة بتقنية الشبكة الحرة»، وهذا كله بمثابة عمل فنى متكامل، ضمن صندوق واجهته مزينة بعمل من الخشب وملونة بصباغة الإكلريك، ومن تصميم الفنان - ضياء عزوى - كما ينص عليه الهامش.

وقد بحثت عن هذا الصندوق فى الرياض ولم أعثر عليه، وسألت عنه بعض الأصدقاء فلم يعثروا عليه، ولم أجرؤ أو لم أرد أن أثقل على قاسم حداد لسؤاله عنه وطلبه منه؛ إذ قد لا يكون عنده منه سوى نسخته - صندوقه الخاص، ولا بد أن ثمنه باهظ فكيف أجرؤ على تكليفه بشرائه وإرساله إلى .. ثم من بضمن وصول رسالة قيمة جداً وثمينة جداً كهذه؟!

كل هذا دفعنى إلى الاكتفاء بما قرأته من نص قاسم هذا، مع تيقنى من أن القراءة النقدية لجزء من عمل لا بد أن تكون جزئية بالضرورة؛ أى غير مكتملة أو مفتوحة أو خاصة: أى لا أكثر من محاولة ومغامرة.

أما عندما تواتى الفرصة وبسببنا الحظ فننال ذلك الصندوق، فالمؤكد أن وجوه الفتنة ستتعدد بتعدد محتويات الصندوق، بل بشكل الصندوق الفتان ذاته. عندئذ ربما تتولد شهوة الكتابة من جديد عن ذلك العمل فى مجمله، شكله ومحتواه، وستعبر تلك الشهوة، المنتظرة المحلومة، عن ذاتها فى مقاربة نقدية أخرى، قد تتصل بهذه، وقد تتقاطع معها، وقد تلعب معها لعبة المحر والتشكيل ذاتها، لا أقل ولا أكثر.

حاضر بما يكفى فى وعينا وخطابنا النقدى المعاصر، وهذا ما يفسر، فى جزء منه، غلبة سوء الفهم، وأحياناً سوء النظم، على النقاشات والمداخلات التى تعقب هذه الندوة أو تلك.

يتحدد هذا الإشكال بعدم الاعتراف بمشروعية، وضرورية، التمييز الصارم بين القراءة النقدية التطبيقية التى تتخذ من النص المفرد مجالاً ومنطلقاً لها، والقراءة النقدية النظرية، أو التنظيرية، التى تتخذ من الموضوع ذريعة ووسيلة لإثبات، وتثبيت، البنية العامة للنظرية - أعنى النظرية ما.

فالقراءة الأولى من مقتضياتها الأولية التوضيح على محور علاقة التجاذب بين القارئ والنص الإبداعى؛ لأن عملية التلقى الأولى الحر للنص هى منطلق، وبالتالي ما إن تبدأ حتى تظهر آثار تكييف «النظرية» بما يتناسب مع النص من جهة ومع أثره فى القارئ / الناقد من جهة أخرى.

أما القراءة الثانية، فشرطها الأول والأهم التوضيح على محور العلاقة بين المعرفة الغيرية والمعرفة الذاتية، فلا يستحضر النص إلا فى مقام «الشاهد»، أو - وهو الأسوء - فى مقام «الشيء» المحايد أو الصامت أو الجامد، كى لا يخلخل أو يربك العلاقة بين المعرفتين السابقتين و«المستقبر».

هذا الإشكال الذى يكاد يتكرر من خصوصيات المؤتمرات والندوات النقدية العربية، لا شك أنه مرتبط بإشكال أعم أفضى فى السياق المعرفى - الثقافى الحديث، الغربى خاصة، إلى تبلور الوعي بأن النموذج النظرى فى المجال الأدبى - النقدى ما إن يقترب من سمات «العلمية» الشمولية، التجريد، الاختزال، حتى يضحى - بوعى - بالكثير من جماليات النص الإبداعى، بل أحياناً، بتجارب إبداعية كاملة، لما تبديه من مقاومة للنموذج المعرفى النظرى (البراديم أو الإيستمي) المشيد أو المراد نشيده.

من هنا، أعتقد أننا فى أمس الحاجة إلى مثل ذلك التمييز ومثل هذا الوعي الذى لا شك أنه حاضر مائل بقوة عند بعض الأفراد، وفى جل الأنظار العربية، لكنه لم يتحول بعد إلى وعى سائد معروف ومعترف به لا فى المؤسسات الأكاديمية ولا فى الندوات والمؤتمرات النقدية.

مدخل إلى قراءة النص الشعري

المفاهيم معالم

محمد مفتاح*

أولاً: بابل النظريات والمنهجيات:
١- البرج:

تأويليات عديدة، وتلقيات متنوعة، وبنىويات منشطرة،
وسيميائيات أوروية، ودليليات أمريكية، وتأريخانيات «حولية»
وتأريخانية «فوكوية»، وضروب من النقد الثقافي والنسائي.

ومع أن هذه النظريات والمنهجيات متداولة بين المختصين،
فإن أقربها إلى طبيعة الشعر هي النظرية والمنهجية اللسانية،
والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية. فقد انتشرت المقاربة
اللسانية لتحليل الخطاب الشعري، فتناولت الوزن والإيقاع
ورمزية الأصوات ولغة الشعر، والمجاز، والتكرار، والتوازي،
والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية. ومهما تعددت الكتب في
هذا الاتجاه اللساني، فإنها استوحت من اللسانيات
«السوسورية» كثيراً من مقولاتها ومفاهيمها لتطبيقها على
النص الشعري، مع افتراض بعض المفاهيم الدليلية لمقاربة
البعد البصري فيه، أو بعض المفاهيم السيميائية لإثبات
انسجامه. ذلك أن كثيراً من الباحثين استغل بعض المفاهيم
الدليلية «البرسية» لتحليله، خصوصاً من قبل بعض الكنديين

اختلاف النظريات والمنهجيات الخاصة بالنشاط الأدبي
قديم قدم هذا النشاط، وقد ازداد هذا الاختلاف في الوقت
الحاضر، ويتجلى في الكتب والمقالات والملتقيات والندوات
الخاصة بالنظريات الأدبية والمناهج النقدية بصفة عامة، ويحتل
فيها التنظير للخطاب الشعري مكانة مهمة. وذكر ما هو شائع
من النظريات والمنهجيات المتعلقة بالأدب وبالشعر قد تسود فيه
صفحات عديدة. بيد أن أشهر هذه النظريات والمنهجيات هي
فلسفة الظواهر، وعلم التأويل، ونظرية التلقي، والبنوية،
والدليلية، ومابعد البنوية، بما فيها من تحليل نفسي
وتأريخانية جديدة، ونقد ثقافي، وتفكيكية. وكل نظرية من
هذه النظريات، وكل منهجية من هذه المنهجيات، تفرعت
عنها تيارات متعددة؛ فهناك تيارات فلسفية ظاهرية، وهناك

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

سيأخذ هذا المخطط معالمه الرئيسية من السيميائيات والدليلية، وتدقيقاته من علم النفس المعرفي ومن نظرية العماء، ويهدف - بكيفية أساسية - إلى إبراز التعالق بين كل عناصر الكون، ومنها التعالق بين عناصر النص. وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل فوضى وراءها نظام، وإن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة، وليست قبيحة وحشية، وإنما هناك نقص في المفاهيم لإبراز جمال النص الشعري المعاصر وتماسكه واتساقه وانسجامه

ثانياً - منهجية دليلية:

مستندنا الأساسي، إذن، هو بعض مفاهيم الدليلية التي هي الدليل، والمدلول، والدال، والتدلال - المرجع. ١- الدليل:

سنبنى تعريف «بيرس» الذي يقول: «الدليل هو شيء ما تسمح معرفته بمعرفة شيء آخر»^(١)، وهذا التعريف يخلو لنا أن نجعل أى شيء في الكون دليلاً إذا ما ذهبنا أبعد مما هو ظاهر، ابتداء من الدليل الأكبر إلى أصغر دليل.

(أ) الكون الأكبر:

منحت الكون الأكبر فلسفات عامة تراتباً مبسوطاً في الكتب المختصة، كما أن كثيراً من الثقافات الشعبية لها تصورات تراتبية؛ غير أن ما يهمنا هو استيعاء روح هذه التراتبية، ورصدها في النص الشعري؛ وهذه التراتبية ذات ثلاث درجات أو بنيات: بنية مجردة متماسمة، وبنية إنسانية بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان والنبات والجماد والمائع؛ على أنه فوق هذه البنيات ما هو متحكم فيها ونابعة منه؛ فهي، إذن، تنتمي جميعها إلى تلك الوحدة التي انبثقت منها. لذلك، فإن هناك علاقات وثيقة بينها وإن تباينت ظاهرياً، وهي علاقات حاضرة من أرقى الكائنات إلى أحطها. والكائن البشري - في طفولته - كان يشعر أنه مندمج مع كل ما هو موجود في الكون، والشعر الذي هو المبرر عن الطفولة وعن الفكر الشمولي يعكس هذه الإحيائية والطوطمية. وهكذا صار كل ما في الكون حياً، وكل ما فيه من مخلوقات وكائنات متوازيات. وقد تحققت هذه الصفات والخصائص بوسائل تعبيرية مختلفة؛

والأمريكيين. هكذا يجد القارئ حديثاً عن الأيقونة والمؤشر، والرمز، والمؤول، والذات المؤولة، والممثل. كما أن بعض السيميائيين وظفوا الدليل، والدال، والمدلول، والمعنى، ومعنى المعنى، والتشاكل، والنسق، والبنية، والتواصل، والتلفظ، والخطاب، والمؤشرات، والمعينات. وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جريمالس ونظرية التلفظ «البنفسية».

وقد اهتمت المقاربات الأوروبية، بصفة عامة، بإنتاج الدليل، والنص، وآليات الإنتاج، وبكيفية بناء الدلالة بغض النظر عن مرجعية النص الشعري لأنها سلمت بالاستقلال الأنطولوجي للنص، وبدينامية النص، وانتظامه الذاتي، وإحاطته على نفسه. وأما نموذج «بيرس» فهو يشمل كل هذا مع أخذه بعين الاعتبار جميع المرجعيات.

٢- المنارة:

في خضم عباب هذه النظريات وما تفرع عنها من منهجيات، نقترح إطاراً جزئياً أو إن شئنا تسميها مجملات لدراسة النص بصفة عامة، ودراسة النص الشعري المعاصر بصفة خاصة؛ والتصميم إذ يستفيد من برج بابل النظريات والمنهجيات فإنه تمرد عليها والتجأ إلى منارة يشرف منها على الخطاب الشعري بدليله ومدلوله وداله وتدلاته... مرجعيته، ويطل منها على الأبعاد الأنثروبولوجية والشروط الإنسانية، ويقترح مفاهيم متدرجة حتى يتجنب الاحتزال والإقصاء والإبعاد، وإذا ما وجد القارئ مفاهيم كثيرة فترجو منه أن لا ينظر إليها بعين غضب، وإنما ينشئ منها أن ينظر إليها بعين رضا كلية، لأن المفاهيم معالم تهدي الباصت إلى سواء الدقة في الوصف، والصحة في التأويل، وإلى مراعاة طبيعة الشعر العربي قديمه وحديثه ومعاصره. فالشاعر المعاصر يعيش في عالمين: عالم قديم له كونه الثقافي، وعالم معاصر له مناخه الخاص المتجلى في شروط سياسية واجتماعية وثقافية ذات حيثيات خاصة، وهو يفعل بها ويفعل فيها بخطابه الذي يحمل رؤاه الملتزمة؛ فالشاعر العربي المعاصر - بصفة عامة - ليس عبثياً وليس عديمياً، وليس شعره مجرد إشباع ثقافي، وعلمي، وتروفي سياسي. وعليه، فإن نقل أية منهجية جاهزة لتحليل الشعر العربي المعاصر بها قد تسلب هذا الشعر رسالته وخصوصيته في مجتمعات ذات خصوصية.

٢- درجات التعالق:

إذا ما ثبت أن هناك تعالقات بين النصوص الشعرية، فإن التعالقات - مع ذلك - ليست فى مرتبة واحدة، وإنما هى فى مراتب متعددة. ومراعاة لهذه التراتبية فإننا نقترح عدة مفاهيم تستمد تسميتها من درجات التعالق. وعليه، فإننا سنتعبر التعالق مقولة يمكن أن تدرج إلى المفاهيم التالية: التطاق، والتفاعل، والتداخل، والتحاذى، والتباعد، والتراصى. وهذه المفاهيم تهدف إلى إثبات التعالق داخل النص نفسه، وإلى إثبات تعالقه بجاره، وهذا التجاور هو ما سنده بالتعالق الخطى. على أننا حينما نستبدل بالخطية اللاخطية، فإننا حينئذ مضطرون إلى الجمع بين الأشباه والظائري. وتبعاً لهذا، فإننا نقترح مفاهيم أخرى متدرجة؛ هى: التطاق، والتماثل، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاهاة.

(أ) العلاقة الخطية:

يحتوى ديوان (إنها تومى لى) على قصائد ومقطوعات وشذرات، وكل واحدة منها لها فضاؤها ودلالاتها مما يوحي باستئلال كل واحدة منها عن الأخرى، ولكن القارئ حين يتجاوز الظاهر والسطحى إلى العميق فإنه يجد علاقة وثيقة بينها.

لقد افترضنا قبل أن هناك ثلاث بنيات مترابطة ومتفاعلة؛ وهى البنية المجردة، والبنية الإنسانية، والبنية الطبيعية؛ وعناصر هذه البنيات لا يخلو منها، كلها أو بعضها، نص. وإذا صح الفرض، فإن العلاقة بين البنيات ثابتة بين النصوص على المستوى الخطى مهما تباعدت المسافات المادية والمعنوية. وإذا ما ثبتت العلاقة بين القصائد فإن كل قصيدة يمكن أن تفسر بأخرى أو تشرح بها؛ فالقصائد، إذن، «تتشارح» و«تتفاخر»؛ وعليه، فإن كل قصيدة تشترك مع أخرى فى بعض العناصر، وتختلف معها فيها. ومن ثمة وجب تدريج العلاقات وترتيبها. ولهذا نقترح ما يلى:

١- التطاق:

ونسى به أية قصيدة تتطابق مع أخرى فى شكلها وفى مضمونها، وهذا التوافق قد لا يتحقق إلا فى الاستنساخ.

لعل أهمها هى اللغة الطبيعية. واللغة الشعرية هى من هذا القبيل، فهى تجعل العرى والصلات وثيقة بين كل أثاث الكون جميعها، ووسيلة الجعل هى التشبيهات والاستعارات والمقاييسات.

والإنسان - فى كل زمان وفى كل مكان - يحاول جهد استطاعته أن ينشئ العلائق والصلات حتى يمكن له أن ينتقل من مجال إلى مجال، وأن يوظف المعلوم للكشف عما هو مجهول، وأن يحقق الألفة بينه وبين محيطه؛ على أن هناك أطروحات أخرى تعتقد فى اللانظام، وفى الانقطاعات، وفى التشعبات، وفى التشظيات؛ ومع ذلك، فإن هذه الاعتقادات لا تمنع من وجود مبدأ منظم أو واحد يتحكم فى جميع الكائنات والمخلوقات.

(ب) الكون الأصغر:

ضمن هذا الروح الذى يسلم بوجود مبدأ منظم وواحدى يضمن التعالق بين الموجودات نظرننا إلى بعض النصوص الشعرية المعاصرة متخذين من ديوانى الشاعر المصرى المعاصر رفعت سلام اللذين هما: (إنها تومى لى) و(هكذا قلت للهاوية) أمثلة للبرهنة على صحة الفرض. وسنوظف مفاهيم متعددة لإثبات التراتب والتعالق بتدئى بالتحليل بالمقومات وتنتهى بالأيقونات.

١- مؤشرات التعالق:

من يقرأ ديوان (إنها تومى لى) تواجهه عناوين القصائد والمقطوعات؛ وهى عناوين متعددة، مثل: «حان»، و«قتيلا»، و«تهمى» و«رماد»، و«من»... وهذه العناوين تحتوى على أسماء وأفعال وحروف. وقد يظهر أن لاعلاقة بين هذه العناوين. ولكن القارئ حينما يربط العنوان بالقصيدة أو المقطوعة ويضعه فى سياقها، يمكنه أن يستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات. والدلالة هى الهلاك. وهى دلالة لها ما يسند لها فى نصوص (إنها تومى لى)، و(هكذا قلت للهاوية). فالهلاك والهاوية والخراب والدمار... هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المساوية والكابوسية.

٢- التفاعل:

مادما اعتبرنا القصائد تتشاور ببعضها بعض، فلا ريب أن هناك تفاعلات فيما بينها. فالقصيدة متفاعلة رغم الفضاء الفاصل والعناوين المتباينة. والقصيدة الواحدة تتفاعل عناصرها فيما بينها. إلا أن الرؤيا الأساسية والكوابيس جعلت الشاعر يستقى نصوصا معينة لخدمة المقصد الأساسي. هناك إشارات للحجاج ولأهل العراق، وذكر للقيامة والنفخ في الصور... إلخ، ولكن الصناعة الشعرية مارست مهارتها فيها فوجتها لخدمة مقاصدها.

٣- التداخل:

نقصد به من الناحية الخطية مساحة نص نص يليه، أو قصيدة لقصيدة تليها، ولكن الدخول والتداخل والتداخل لا تصل إلى درجة التفاعل، كما نرى من الناحية الذاتية - ذات النص، أو القصيدة - تداخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية. ومقياس التداخل هو إعلان كل «نص» عن انتمائه ووضع الاعتباري: الاقتباسات، الاستشهادات، والأمثال، والإجازات، والإجابات، والمعارضات. والتداخل يحتل حيزا كبيرا في الشعر العربي. إلا أن الشاعر المعاصر المجيد لا يكاد يشعر القارئ بتداخل النصوص لديه، فإذا ما اقتبس أو استشهد أو تمثل - إلخ، فإنه غالبا ما تكون اقتباساته أو استشاداته أو تمثلاته مجردة ومقلوبة وسخورا منها.

٤- التحاكي:

نهدف منه التنبيه إلى العلاقة بين نصوص المتجاورة والمتتالية، والتحاكي يكون إما معنويا مستنطقا؛ فهو معطى في الشعر العربي المعاصر المعتمد على تفاعل الموضوعات وتداخلها ووحدة الرؤى، وهو مستنطق في بعض الشعر العربي المعاصر والشعر الغربي العمائي الذي يكون مشتتا ومتشظيا، كما أنه مستنطق في بعض الكتب الأدبية التي تجمع من كل فن طرفا.

٥- التباعد:

إلا أن هناك من النصوص ما يكون متحاذا فضاءيا، ولكنه يكون متباعدة بنية وانتماء ومعنى. ويمكن التمثيل للتباعد بكتب الأدب في الثقافة العربية الإسلامية وبعض شعر ما بعد الحداثة. فكتب الأدب تحاذي النص الديني للنص القرآني، ولكنها تجاور أيضا بين آية قرآنية أو حديث نبوي وبين نكتة باردة، كما قد يحاذي حديث عن النوكي حديثا عن الحكماء والذهاء... وأما أشعار ما بعد الحداثة فتحتوي على تشظيات وعماءات وهباءات.

٦- التقاصي:

قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه، بحيث يكون هناك تباعد فضاءي، وتباعد انتمائي، وتباعد دلالي ورسالي كما هو شأن المسافة بين «التطابق» و«التقاصي»، إلا أنهما ليسا إلا درجتين من سلم للمعاني وللقيم تابعة من «واحد» مع افتراضا التطابق أول درجات السلم العليا المتصلة بالمنطلق والتقاصي آخر درجة منه فإننا نفى التقاصي الذي هو معنى الإبعاد والتناقض.

ب - العلاقة اللاخطية:

إذا تأكدت العلاقة الخطية بين النصوص ذاتيا وغيريا، مهما كان الكتاب أو الديوان، فإن هذه العلاقة تبرز أكثر حينما يتبنى المحلل طريقة لاخطية؛ بحيث يجمع بين الأشباه والنظائر بعد التحليل الدقيق. وعملية إثبات التعالق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة، وسندعوها بنية التطابق؛ وهي بنية مرجعية نقيس عليها. فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا، أو على خمسة كان متماثلا، أو على أربعة كان متشابهة، أو على ثلاثة كان متحاذا، أو على اثنين كان متشاكلا، أو على واحد كان متضاهيا.

هذه العملية التدريجية لدرجات التعالق اللاخطي تصح إذا روعي منطوق النصوص فقط. وأما إذا روعي المنطوق والمسكوت عنه بقيام الباحث باستنباط عام أو باستنباط استصحابي، فإن البنية المقيسة تصبح متطابقة مع البنية الوالدة إن لم تكن بالفعل فبالقوة. إلا أن الشعر المعاصر الذي ينبع من التجربة الفردية الأصيلة لا يسمح بهذه الإجراءات الآلية التي توظف بنجاح في المجالات المنطقية والميادين الرتيبة.

مثل قصيدة «مرادة» من ديوان (إنها تومي لي)، كما أن المحلل إذا ما اهتدى إلى رؤيا الشاعر المركزية فإن نصوصه تصبح ذات دلالة واضحة.

٢- النص البين:

وإذا كان النص أقل وضوحاً، فإننا سنمنحه تسمية «النص البين»، حيث يدل فيه مؤشر العنوان والمعجم وقرائن أخرى على معناه؛ مثل قصيدة «انطفاء»، وعناوين الدواوين نفسها: (هكذا قلت للمهاجرة)، (وردة القوضى)، (إنها تومي لي)، ومع أن هذه العناوين تكون محتملة لمعان آخر، فإن دلالتها تكون أبين في جهة من الجهات دون سواها.

٣- النص الظاهر:

قد يتردد المؤول في اختيار معنى هذه المعاني المتعددة، ولكنه - باعتماد على مقتضيات السياق وعلائق المساق - يميل بالمعنى إلى جهة البيان؛ لأن هذه الجهة أظهر من غيرها. مثلما هو الشأن في قصيدة «أرق»، فقد تداخلت الدلالات فيها، ولكننا أظهرنا الدلالة الجنسية على ما سواها.

٤- النص المحتمل:

النص بصفة عامة، والنص المعاصر بصفة خاصة غالباً ما يعتمد على بعض الدلالات المؤسسة للنص نفسه، خصوصاً الدلالة الجنسية؛ ولعل قصيدة «بيننا» تصلح مثالاً في هذا الصدد. فقد أبرزت الدلالة الحيوانية والدلالة المائعة، والدلالة اللغوية وغطت الدلالة الجنسية التي لا يتوصل إليها إلا بعد التأويل، وإلا بعد الغوص في أعماق اللغة، ولربما كانت هي المتوخاة في القصيدة.

٥- النص الممكن:

غير أن استخراج المعنى من النص أو منح النص معنى مشروعاً قد يكون أعسر مما تقدم؛ فقد لا يظهر في القصيدة إلا مؤشر واحد قد يوجه نحو دلالة ما في قراءة، وقد يوجه نحو دلالة أخرى في قراءة ثانية. وقصيدة «دنيا» مثال لهذا، فقد يحترق القارئ في ضبط عنوانها، فإذا ضبط الدال بالفتح كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة الإنسان الدنيوية، وإذا ضبط الدال بالكسر كان للقصيدة دلالة على بعض أنشطة

البينة التي نقترح بعد التوليف بين البينات الثلاث؛ هي:

البينة	الجدات	الإنسان	المعبرون	النبات	الجسم	الشم	نوع العلاقة
نصيبه هكذا	+	+	+	+	+	+	للتأويل
نصيبه هان	+	+	+				لتحليل
نصيبه قتل	+	+		+	+		للتشابه
نصيبه نهي	+	+	+			+	للتشابه

تلك أمثلة من استخلاص العلائق ودرجاتها، ويمكن للباحث أن يعدد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات وكل العلائق، وهو واجدها فعلاً.

(ج) درجات الدليل:

يتبين مما اقترحهنا من مفاهيم لإثبات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها أنه قام على نوع من القراءة والتأويل، وهما قراءة وتأويل لم يكونا على درجة واحدة من حيث الجهد لاستخراجهما من الدليل، فهناك الدليل الواضح، وهناك الدليل المعتم. ولذلك يخطئ من يسلم بأن اللغة شفافة، وكذلك يخطئ من يعتبر أن اللغة عماء وأن الخطاب حجاب. ونجيباً للأخذ بأحد الطرفين دون سواه، فإننا نقترح درجات الدليل من حيث طبيعة معناه؛ وهي الدليل الواضح، والدليل البين، والدليل الظاهر، والدليل المحتمل، والدليل الممكن، والدليل العمى؛ على أننا لن نقصر الدليل على معناه المتداول، وإنما سنجعل القصيدة دليلاً، بل النص الطويل دليلاً.

١- النص الواضح:

نقصد به ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق، مثل الأوامر والنواهي مهما كان مصدرها، ولتكن أوامر الضباط أو الأطباء أو المدرسين، ولكن حسب قواعد وأعراف وشروط؛ ومن الشطط في القول أن نعتبر أوامر هؤلاء ونواهيهم ملتبسة أو حاجبة. بل إن النص الشعري يستحيل أحياناً إلى نص واضح الدلالة لا يحتاج إلى تأويل. والشعر المعاصر نفسه قد يكون معنى بعض نصوصه واضحاً كأن يدل العنوان عليه،

الإنسان الدينية؛ ولكن ورود كلمة «النس» مؤشراً يرجع الدلالة الدينية المصاحبة بالدلالة الحيوانية.

٦- النص العمى:

إلا أن هناك حالة قصوى من النصوص تقابل حالة النص الواضح، وهي «النص العمى»؛ وهذا النص يقدم مؤشرات عديدة تتداخل فيما بينها وتشابك حتى تصوير عبارة عن متاهة متعددة المسالك، فلا يدرى الذى يريد أن يخرج منها أية طريق يسلك. والنص نفسه يكشف عن حاله بكلمة «عماء»، أو «هباء» أو «فوضى»، كما فى «الآيات» التالية:

- صرخة صخرية مغروسة فى مفرق العماء.

- أنا سيد الهباء.

- متاهة.

مسكونة

بالغامض المضى.

- منذور للرمادى الصفيق.

- مساحة منذورة للغامض الرمادى.

٧- المدلول

(أ) آليات التأويل:

نلاحظ من خلال هذا الترتيب أننا ندرجنا من طرف أول، هو النص الواضح إلى طرف أقصى هو النص العمى؛ وقد اقترحنا هذا الترتيب والتدرج؛ لأن النصوص اللغوية من حيث دلالتها على معناها ذات مستويات متعددة، وهذه المستويات موجودة قديماً وحديثاً، ومع ذلك؛ فكل نص معرض للتأويل وقابل له، ومن ثمة وجب اقتراح استراتيجيات لتأويل النص قد توظف كلها أو بعضها.

نعلم أن هناك تيارين متقابلين فى النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية؛ أحدهما تيار ما بعد الحداثة، وثانيهما تيار علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى. لقد أنبأ تيار ما بعد الحداثة الناس بموت الاستقراء والاستنتاج؛ لأنهما يتطلبان اتجاه التاريخ نحو خلاصة - وجهة - معينة، ويقتضيان تراكم المعلومات. أى

أن «الاستقراء والاستنباط ناتجان عن نوال للقضايا عبر الزمان»^(٢)، بمعنى أن اتجاه التاريخ وتراكم المعلومات يتحققان فى النصوص التقليدية الرتيبة التى تكفى معرفة نماذج منها ليتمكن التنبؤ بمضمون النصوص المماثلة لها، ومعرفة عنصر واحد منها يودى إلى استنباط العناصر الأخرى. وأما النصوص المعاصرة فهى فردية تقول ما لم يقل قط. ونظراً لفردانيتها فلا يصح فيها الاستقراء والاستنباط؛ لأن قراءتها وتأويلها يعتمدان على التجربة الفردية أيضاً. إلا أن هذا التيار لم يقدم آفاقاً للقراءة والتأويل وإنما استند إلى التدفق وإلى مفاهيم فلسفية ظاهرية، أو مفاهيم علمية تقول بالتفرد، وبالانقطاع، وباللعب اللغوى.

وأما التيار الثانى فهو معيارى تجريبى يستفيد من علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى لقراءة النصوص وتأويلها. وهذا التيار يوظف استراتيجية الاستقراء والاستنباط. وقد صاغ مفاهيم عديدة مثل الأطر والمدونات والخطاطات والنماذج الذهنية. وهذا التيار يهيمن فى العمليات التعليمية وفى مجال المعلومات بصفة عامة.

بين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة؛ مثل السيميائيات والدليلات والتأويلات، تستفيد من التفكيكيات حيناً ومن المعرفيات حيناً آخر، ومن نظرية الكوارث، ونظرية العماء حيناً ثالثاً.

لقد انطلقنا من استنتاج هو أن هناك ثلاث بنيات مندمجة يتمحور حولها أى نص: بنية فوق إنسانية، وبنية إنسانية، وبنية طبيعية. وهذا الاستنتاج لم يوضع وضعاً، وإنما استنبط من النصوص نفسها بعد عناء القراءة والتأويل وتجميع الأشباه والنظائر. حقاً، إن الشعر المعاصر يوحى بموت الطرق التقليدية فى الإبداع وفى القراءة والتأويل معاً. إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالاً على مضمونها ودلالاتها، وقلما يكون المعجم حقولاً دلالية منسجمة، وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم. إلا أن من يريد أن يستخلص النظام من الفوضى، وأن يضيف على الظواهر صفات المعقولة، فلا بد له أن يوظف الآليات المؤدية إلى النظام والانظام والمعقولة، وأن لا يكتفى بشعار موت الاستقراء والاستنباط؛ فإذا كان هذا الشعار يريح من عناء

على الأقل؛ ويفترض هذا الاشتراك في باقي قصائد الديوان.
٣- الاستراتيجية التقييسية:

يبد أن الاستراتيجية التصاعدية إذا كانت مكلفة في فهم قصيدة ما، فإنه يمكن التخلي عنها، وبالتخلي عنها لا يمكن أن تستجمع عناصر ثابتة تكون أساسا لانطلاق الاستراتيجية التنازلية، ومن ثم يجب اللجوء حينئذ إلى الاستراتيجية التقييسية، وتعني هذه الاستراتيجية توظيف ماهو معلوم لفهم ماهو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة.

يمكن التمثيل لها بقصيدة «برىء». ليس في هذه القصيدة ذكر لأي طائر، ولكنها مادامت تنتمي إلى النص نفسه، ومادامت هناك خبرة في تحليل قصائد من النص نفسه، وهي قصائد تحتوى على بنيات إنسانية وطبيعية متمامة، فإن هذه القصيدة تقاس - لفهمها - على القصائد السابقة، وهذا التقييس ليس خاطئا، إذ هناك عناصر كثيرة جامعة بينها وبين غيرها من القصائد في نص الديوان، وهي الحديث عن الإنسان، والمائع، والنبات، والزمان.

بيد أن هذه العملية التقييسية تكون سهلة حينما تنتمي القصيدة إلى النص نفسه، ولكنها تصبح صعبة إذا كانت القصائد من نصوص مختلفة، إلا أن هذه الصعوبة يمكن التغلب عليها باعتبار نصوص الشاعر جميعها نصا واحدا، ونصوص الشعر المعاصر نصا واحدا. وهكذا، ما دامت هذه الاستراتيجية مؤسسة على ما علم. وعليه، فإذا ما تعسر على قارئ ما فهم قصائد (هكذا قلت للهاوية)، فإنه يمكن أن يستثمر ثقاره التي اكتسبها من قراءة (وردة الفوضى الجميلة)، ومن (إنها تومى لى)، أو من تجاربه مع الشعر المعاصر أو الشعر بصفة عامة لحل مشكله.

٤- الاستراتيجية الاستكشافية:

إلا أن القياس يبقى مجرد قياس، فهو إذا كان يجمع بين الأشياء والنظائر فإنه يبعد عناصر من المقيس أو المقيس عليه، وقارئ النص مطالب بأن يتعرف الاختلافات أيضا، وقد تكون هذه الاختلافات هي جوهر النص، كما أن القياس قد يكون سطحيًا، وقد يكون خاطئا. لذلك لا مفر من اللجوء إلى الاستراتيجية الاستكشافية، ولعلها مطلوبة للولوج إلى عالم

التفكير والتدبير فإنه لن يقدم البحث العلمى، وينمى الرغبة في الكشف عما وراء الظاهر، ولن يتجاوز لذة القراءة إلى لذة التنظير.

(ب) استراتيجيات التأويل:

تجنبنا لما يطرحه الاستقراء والاستنباط من حمولة منطقية، فإننا سنتجنب استعمالهما ونستبدل بهما تسميات أخرى شائعة في علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى؛ وهى الاستراتيجية التصاعدية والاستراتيجية التنازلية، ويضاف إليهما الاستراتيجية الاستكشافية والاستراتيجية التقييسية.

١- الاستراتيجية التصاعدية:

تبتدئ هذه الاستراتيجية من فهم الكلمات والجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص. وقد توظف هذه الاستراتيجية في فهم القصيدة الواحدة، ثم قد تتخذ هذه القصيدة بمثابة الكلمة أو الجملة تفسر في ضوءها القصيدة والقصائد الأخرى؛ أى اعتبار الديوان كله نصا شعريا، وهو كذلك.

في ضوء هذه الاستراتيجية يمكن قراءة قصائد ديوان (إنها تومى لى) مبتدئين بالأولى فالأولى ما يليها. والقصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة التي هى بمثابة كائن طائر رامت للهلاك. ودلالة الهلاك أكدتها قصيدة «قتيلا»، ثم «تهمى»...

٢- الاستراتيجية التنازلية:

تبعًا لتعبير قصائد ديوان (إنها تومى لى) عن «الهلاك»، و«الموت» و«ما رادفهما»، فإن أية قصيدة منه نعتبرها تدل على هذه «الموضوعة» وعناصرها؛ أى أننا نستعمل الاستراتيجية التنازلية باعتماد على المعارف المخزنة في ذاكرتنا. ومفاهيم علم النفس المعرفى اقترحت لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة؛ مثل الأطر والمودونات والخطاطات والنماذج الذهنية؛ يمكن التدليل على نجاعة هذه الاستراتيجية بأية قصيدة من الديوان المذكور دون سابق اختيار. وهكذا، فإن قصيدة «أرق» تتكلم عن «الطيور» و«الصفقر»، ونذكر أن قصيدة «صرخة» تتحدث عن طائر؛ فهما - إذن - تشتركان في هذه الموضوعة

نوظفها في النص الشعري وأن نجعلها تقوم بأدوار «طبيعية»، وهذا التوظيف الدينامي اضطرنا إلى بعض التعديل لقانونيتها والعلائق هي:

(أ) مافوق التناقض:

ونفترض أنها تكون بين تيارين ثقافيين متناقضين. فالشعر المعاصر، خصوصاً الشعر المنتمى إلى ما بعد الحداثة، قلب أو نقض كل القيم والمعاني المتداولة في أشعار من سبقوه، حتى إذا كانت قيم ومعاني الشعراء الرومانسيين.

(ب) التناقض:

ولكن هناك درجة أقل من «مافوق التناقض»، وهي التناقض، وهو يتجلى على مستوى الفقر ومستوى الجمل ومستوى المفردات. ومن الأمثلة التي يمكن أن تتخذ مثالا للتناقض قصيدة «لى» من ديوان (إنها ترمي لى) حيث يقع التناقض بين: الليل / الصباح. تقول القصيدة:

فى الليل

ينبت لى جناح من غبار

.....

وفى الصباح

أبتنى بيت الفرار

كما يوجد تناقض بين: الصباح / المساء، فى قصيدة «نهاية»:

كنت فى الصباح جحرا،

أو شجرة .

.....

وفى المساء :

أقتفى نهايتى المنتظرة .

وأما التناقض على مستوى الجمل فهو متعدد، نمثل له بما ورد فى قصيدة «التقاء»:

يلتقيان

لا يلتقيان

وأكثر منه ما يحدث من تناقض بين المفردات.

الشعر المعاصر. قد يكون من الحيف اقتباس القارئ أو المؤلف على التقييس لإدراك أبعاد قصائد (حكيمات، المهاوية)؛ حقاً، إنها تشترك مع غيرها فى البنيان وفى الموضوعات العامة، ولكن لها خصوصيات واحتمالات يجب الكشف عنها والاهتداء إليها، والترجيح بين تلك الاحتمالات؛ ومع ذلك، يمكن اعتبار الاستراتيجية التقنيّة بمثابة فروض للاستراتيجية الاستكشافية.

٥- الاستراتيجية الاستلزامية:

تلك استراتيجيات أربع: اثنتان تشتركان فيما يمكن أن نسميه بالاستراتيجية الاستلزامية، ونخصدها أن فهم النص يستلزم فهم جملة، وفهم جملة يحتاج إلى فهم جملة سابقة، وفهم الجملة يستلزم فهم الكلمة، والاستراتيجيتان هما التصاعدية والاستكشافية. وقد مررنا بين الاستراتيجيتين باعتبار أن التصاعدية تتعلق بما وضح من الكلام أو غمض، فى حين أن الاستكشافية خاصة بالنصوص الغامضة.

٦- الاستراتيجية الاستنباطية:

وأما الاثنتان الأخريان؛ أى التنازلية والتقنيّة فإنهما تشتركان فى الاستراتيجية الاستنباطية، إذ يشتركان فى فهمها فى توظيف ما يعرف لإدراك ما يحتمل، أو وضع أوضاع وإرجاع النصوص إليها؛ مثل وضعنا للبيات الثلاث وجعلها متحركة فى النصوص الشعرية.

(جـ) درجات التأويل:

إن ما هدفنا إليه من وضع مفاهيم تحت علائق القصائد الشعرية، ومفاهيم ترصد درجات معاني النص، ومفاهيم تضبط استراتيجيات القراءة، هو أن نستخرج الدلالة العامة للنص؛ وهذه الدلالة العامة سنقترح تسميتها بـ «القلب»، قلب المعاني السائدة، وقلب القيم المتداولة، وقلب تراتب جمل القصيدة؛ إلا أن هذا القلب درجات، وباعتبار تدرجه فإننا سنقترح مفاهيم خاصة بدرجته «المنطقية»، ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية.

١- الدرجات «المنطقية»:

تبنى المنهجيات السيميائية الحديثة علاقات منطقية إنسانية، وهى علاقات تناولها الباحثون من حيث انتمائها ومن حيث عددها ومن حيث أدوارها، وما يهمنا نحن هو أن

(ج) التضاد:

نقصد به أن طرفين يشتركان في بعض الصفات ويختلفان في أخرى، وإذا كان الأمر هكذا، فإن كل جملة أو قصيدة تضاد مع أخرى. وينتج عن القصد الذي توخيناه أن هناك تكاملاً بين الطرفين (طرف + طرف)، أو أن هناك رفعا للطرفين. في ضوء هذه التكاملية يجب أن ينظر إلى الجمل وإلى القصائد. وإذا إنه من السهل الإتيان بأمثلة، فإننا سنكتفي ببعض الآيات:

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أوراها الشجيرة

خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

(د) شبه التضاد:

وهناك علاقة أخرى غير علاقة التكامل أو الرفع، تلك هي علاقة الشوب، وتدعى اصطلاحاً بـ «شبه التضاد»، وتعنى الشوب بين طرفين، أو الامتزاج بينهما، وقد تؤدي إليه الطبيعة أو الثقافة. فمما تؤدي إليه الطبيعة الاحتضار الذي يكون فيه الكائن الحي بين الممات والحيا.. أو تؤدي إليه الثقافة، مثل الجمع بين البياض والسواد. ويسود الشوب والخلط والامتزاج في الأوضاع الموفقة والغامضة. وقد ألفت كثير من قصائد ديوان (إنها تومى لى) إلى هذا الوضع؛ جاء في قصيدة «تأوى»:

برهة غامضة

مساحة منذورة للغامض الرمادى

(هـ) الانتماء إلى التناقض:

ونعنى به ما كان معناه أدخل في «التناقض» من غيره من الحدود. وإذا كان «التناقض» من أقوى درجات القلب فإن ما ينتمى إليه يحتوى على نسبة كبيرة منه. يمكن أن نتخذ أمثلة له من قلب تعابير معينة أو قلب بعض مكوناتها، وبطبيعة الحال، فإن التعابير المقلوبة تكون سابقة على القالبية. جاء في (هكذا قلت للهاوية):

هكذا

قلت للهاوية افتح لى،

وامنحني خيولك الذهبية،

واتسعى لى

هكذا

قلت للهاوية اتسعى لى،

وامنحني خيولك الذهبية،

واتركيني فى العراء

مثال آخر:

أمشى خطوات من نسيان

لا يصحبنى أحد: أرفسه إلى وراء

وأشعل النار فى المسافات السابقة.

لا بأس - إذن - أن أشعل النار فى الأغصان،

وأمشى خطوات من نسيان

(و) الانتماء إلى التضاد:

وهو ما يكون معناه أدخل في «التضاد»، ولكنه أقل درجة من «الانتماء إلى التناقض» من حيث قوة المبنى والمعنى، مع أنه يعتمد على آلية القلب نفسها؛ ومثاله:

قلت لها: أنت

هوة وأنا

حجر

أنت هوة

أنا طلبة عابرة

ومثال آخر:

أقتفى ظلى على مياه النعاس

على مياه النعاس أقتفى أثرى

٢ - الدرجات الدلالية:

تلك علائق منطقية «ضبابية» اقترحناها على النص الشعري فتقبلها، وهى ما فوق التناقض، والتناقض، والتضاد، وشبه التضاد، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد، وقد اقترحنا ما يضاهاها من درجات معنوية، وهى:

(أ) الاحتقار:

إن ما يهيمن على الشعر العربي المعاصر هو احتقاره غيره: احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات، ولكل ما أدى إلى الهاوية؛ أى أنه احتقار لثقافة كاملة شاملة. والأمر أوضح من أن يمثل له.

(ب) الاستصغار:

ولكن إذا كان الاحتقار عاما شاملا، فإن هناك درجة أقل منه، هي «الاستصغار»؛ إذ هو متعلق ببعض الفاعلين المحتممين، وبعض الممارسات الفكرية: «التيران الليبية»، «الكلاب السعرة»، «الملتصقون بحذاء المؤسسة»؛ ولعل ديوان (هكذا قلت للهاوية) يحتوى منه حظوظا وافرة.

(ج) الاستهزاء:

إلا أن هناك مقطوعات وأسطرا وحملات تكون أقل حدة من الاستصغار؛ وهذه الدرجة من القلب دعوناها بـ «الاستهزاء»؛ وأمثلة كثيرة؛ منها:

وأعبر الأطلال والركام مرحا

- «عتمت مساء أجمل القريسات»

أين راحت خيولكم الشاهقة

يا لها من ذئاب عارمة»

(د) السخرية:

كما أن «الاستهزاء» قد تقل حدته فيتحول إلى «سخرية». ومع افتراضنا لترتيب السخرية هذا فإنها هي الأكثر على مستوى التعابير الشعرية المعاصرة؛ إذ لا يكاد تعبير يخلو منها، ولكنها تحصل في مستوى التعابير الجزئية لا على مستوى المقاطع أو الرؤى؛ ومن أمثلتها:

حجر من الماء اللذيذ

حقل من سهر

مرآة من حجر

وردة الخطر

إنها تعابير جمعت بين مقولات لغوية مختلفة وحقوق دلالية متعددة فارتكبت قلبا في الأعراق اللغوية

والدلالية والقيمية. وقد تنبه قداماؤنا إلى مثل هذا فأسموه بـ «الاستعارة التهكمية»، وأثروا لها بأمثلة: فبشرهم بعذاب أليم، وذق إنك أنت العزيز الكريم.

(هـ) الهزل:

وقد تتداني درجة السخرية فتصير هزلا جامعا بين ما هو جدى وما هو لعبى كالتعبيرات التي هي من هذا القبيل:

يمشى مرحا يغنى للخسارات القديمة.

ويصفر النشيد الوطني

وهو سادر فى النشيد

وهاهم الملوك الغابرون جاءوا فى العربيات
الذهبية ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة
منبوذين.

(و) الدعابة:

وقد يمزج الشاعر بين الهزل والاستهزاء مع قسط وافر من الهزل، فيكون أقرب إلى السخرية، وقد يأخذ حظا مهما من الاستهزاء فيكون المعنى أقرب إلى الاستصغار، ولكن غالبا ما يتم المزج بين الطرفين فينتج معنى مشوب مزيج من السخرية والهزل مكتسب كيانا خاصا، وسندعوه بـ «الدعابة»، والشعر العربي ملئ بها، وكذلك الشعر المعاصر.

يتبين مما تقدم أن ما يهيمن على دلالة الشعر العربي المعاصر هو هذه الرؤيا القديحة الشاملة ذات الدرجات المختلفة، وهي رؤيا لا يدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضاً.

٣ - الدال:

إن الشكل دال على مدلوله، وهما قصديان فى الشعر عموما، وفى الشعر المعاصر خصوصا، إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ورموز تصير أيقونات بدرجة ما؛ وإن قارئ دواوين (وردة الفوضى الجميلة) و(إنها تومئ لى) و(هكذا قلت للهاوية) يلفت انتباهه شكل إخراج القصائد، ومهما كانت وراء الإخراج ضرورات الطبع، وأيد وأفكار غير يدى الشاعر وفكره فإن القارئ لا يعبأ بذلك، و«يقتل» الشاعر والمخرج ولا

يكثر بالضرورات المتعددة وينظر في النص على ما هو عليه ليؤول دواله.

لحسن الحظ، فإن الدال يتحدث أحيانا عن نفسه فيصف نفسه بـ «الموضى الجميلة»، أو بـ «الإيماء» أو بـ «الهاوية». وقد ورد فيه ذات مرة:

متاهة

مسكونة

بالغامض المضىء.

وهذه الازدواجية هي التي تحكم النص الشعري على مستوى الشكل أيضا، فهو يكون أحيانا منظما، ويكون أحيانا أخرى مشتتا، ويكون منتظما تارة، ويكون مبدداً تارة أخرى، وقد يكون عبارة عن عماء، ولكن يمكن استخلاص نظام من ذلك العماء.

(أ) البياض / السواد:

تتجلى هذه الازدواجية في البياض والسواد وفي التفاوت بين طول الأسطر وقصرها، وبين دقة الحرف وغلظه. وسنركز على جدلية البياض والسواد؛ وجريا على عادتنا فإننا سنضع مفاهيم لضبط هذه الجدلية، والمفاهيم هي السواد الكبير، والسواد الأكبر، والسواد الكبير، والسواد الصغير، والسواد الأصغر، والسواد الصغار. ويقابلها البياض الكبير، والبياض الأكبر، والبياض الكبير، والبياض الصغير، والبياض الأصغر، والبياض الصغار.

نقصد بالسواد الكبير السطر الذي يتجاوز ست كلمات، وأما ما كان فيه خمس فأكبر، وأربع فأكبر، وثلاث فصغير، واثنان فأصغر، وواحدة فصغار، وإن الأمر بعكس ذلك في البياض، فالسطر الذي فيه كلمة واحدة يهيمن فيه البياض الكبير. والذي فيه اثنان يسيطر فيه البياض الأكبر والذي فيه ثلاث كلمات البياض الكبير والذي فيه أربع كلمات البياض الصغير، والذي فيه خمس كلمات البياض الأصغر، والذي فيه ست كلمات البياض الصغار؛ يمكن

التمثيل لكل ما سبق بقصيدة «قتيلا»:

على خاصرة الأرض، أمضى

جميلا

كفائي : فارغتان

قلبي : شاسع للطعنة المفاجئة.

فكل شئ يشبه الشبق المراوغ : لى .

ولى : شجر أعلمه الكتابة والغناء .

ثم

أمضى عنه

- على خاصرة الأرض -

قتيلا .

ولعل الديوان الذى يمثل جدلية البياض والسواد هو (هكذا قلت للهاوية)؛ إذ تبتدى القصيدة الأولى فيه بكلمة واحدة فكلية واحدة أخرى، ثم تتوالى الجمل الشعرية يفصل بين بعضها بعض بياض، ثم يعيد الكلمة الثانية المنطلق منها:

قتلونى

فانفرطت

قطارات تعوى

.....

.....

وانفرطت

ثم يأتي بعد هذا جمل قصيرة مكتوبة بخط غليظ، وكأنها عبارة عن خلاصة مركزة:

تلك آيتى

ولاغفران

بقصائد هذا الديوان مليئة بهذه التقنية؛ أى البداية بكلمة واحدة ثم تنفرط الجمل الشعرية ثم يأتي التركيز فى فضاء ضيق، ثم يتلوه انفرط ثم يردفه انكماش وتركيز. وهكذا فى تناوب مستمر.

الاعتبار التعريف الشائع للتوازي؛ أى تشابه البنيات واختلاف فى المعانى، ولكن علينا أن لا ننخدع بالظاهر، وأن نبحت عن النظام والانتظام فى الفوضى والتشتت، وتحليلاتها فى التوازي وفى اللاتوازي. وللجمع بينهما علينا أن لا نأخذ مفهوم التوازي بالاعتبار المتقدم، وإنما علينا أن نقترح مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم؛ هى التوازي الظاهر، والتوازي الخفى.

١ - التوازي الظاهر:

نقصد به التوازي الذى نراه بأعيننا فى فضاء الصفحة، وسنحدده بأنه ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤاً كلياً أو جزئياً. إن هذا التحديد يحتم التدرج والترتيب.

(أ) التوازي «المتطابق»:

وهو ما «تطابقت» بنيته ومعناه من جهة النظر البصرى، وأما من جهة النظر الفكرى والواقعى، فإن التطابق عسير المثال وعزيز الوجود؛ ومن أمثله:

- على خاصرة الأرض

- على خاصرة الأرض

.....

- أهشها

- أهشها

- قطرة

- فقطرة

.....

- أنتظر

- فأنتظر

(ب) التوازي المتماثل:

وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه؛ مثل:

- تحط فوق شعري

وقد قلنا: إن القصائد كانت تكشف عن مضمونها وشكلها، وقد قدمنا أمثلة، وما نحن الآن بأئى بمشال آخر؛ نقول قصيدة «مسافة».

مسافة شائكة:

دم ، وصديد ، كسرة حاسنة من سماء

جنية تعدو على ماء ، وأسراب الرساوس

تكسر النسيان ، فى الماصى ستشسع الليالى

.....

.....

دخان جرى

هكذا وظف الشاعر دال البياض والسواد، ودال الطول والقصر، ودال الدقة والغلظ. كما أنه وطف التشتت والانتظام على مستوى الجمل ومستوى المفردات ومستوى الأصوات؛ وأغلب قصائد الشاعر محكومة بهذه الشائكة، فقد تناوبت هذه المظاهر فى (وردة الفوضى الجميلة)، وجاءت بعد القصائد والمقطوعات فى (إنها تومئ لى) شذرات «مرأة.. امرأة.. لى»، وتلت القصائد المتراكمة فى (هكذا قلت للهوية) أسطر نحيفة أو غليظة، وجاء على أثر سعة الأصوات جميعها، كما هو الشأن فى المثاليين التاليين:

مثال أول:

ولا لى طلل أطويه فى نيات طامعتى الوطنية.

مثال ثان:

وأرمى لكم قافية طرية سهلة الهضم وأستل مينية سما وسيفا وسوطا وسهما لأسوءكم سوئى وسيئاتى أوسوس لكم وأوسوسكم بسخطى فتسلمون لى سنة من سهام أو نعام.

(ب) التوازي/ اللاتوازي:

قد يكون من الغريب الحديث عن التوازي فى النصوص الشعرية المعاصرة التى تظهر مشتتة مبعثرة أو متراكمة بعضها فوق بعض، وخصوصاً إذا ما أخذنا فى

- تحط فوق قلبي

.....

- صفصافها يموء في جسدى

- صفصافها يفوص في صدرى

.....

- ولى - فى كل آن - جلوة

- ولى - فى كل آن - صبوة

(ج) التوازى المتشابه:

وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه؛ مثل:

- كنت ألهو برماد الوقت، وقتاً.

- وألهو فى سماء من هشيم

.....

- طائر من الهروب والكلام،

- طائر من الفخار يهوى من سماء مرة...

(د) التوازى المتشاكه:

وهو ما اختلف فى كثير من بنيته وفى كثير من معناه؛

مثل:

- بيننا احتضار مرجاً

- بيننا عصف وبيل

.....

- تأوى إلى جسدى طيور البحر...

- ترتوى البحار من دمي

(هـ) التوازى المتشاكل:

وهو ما اختلفت بنيته واتفق فى بعض معناه؛ وهو كثير

جداً، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة؛

ومثاله:

- خنجر يرف - فى الهواء - رفتين.

- يهوى على سهوى.

.....

- تأوى إلى جسدى طيور البحر،

والصبايا.

و- التوازى المتضاهى

وهو ما اختلفت بنيته ومعناه، وهو عزيز ونادر إذا
التمس ضمن القصيدة الواحدة، أو النص الواحد؛ ونعنى به
ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ؛ مثل:

- كَفَّها فى كفى اليمنى

- وسماء تمطر الأرق النحيل

.....

فكيف شبت بين كَفَّينا

نخيل من عويل

تلك هى درجات التوازى الظواهر؛ وهى التوازى

المتطابق، والتوازى المتماثل، والتوازى المتشابه، والتوازى

المتشاكه، والتوازى المتشاكل، والتوازى المتضاهى. وهذا

التدريج يؤكد جدلية النظام والفوضى، والانتظام والتشتت فى

الخطاب الشعري. فما يضمن النظام والانتظام هو وجود

درجة ما من التكافؤ، وغير وجود تكافؤ حق يوحى بشئ من

الفوضى؛ إلا أن التكافؤ قد يبرز إذا التجأنا إلى التقديم أو

التأخير أو التقدير، وحينئذ لا تراعى الخطية، أو تنزل

اللاخطية. ولنضرب له بثلاثة أمثلة:

١ - صرخة تحط - فى الصباح - فوق شباكى

(صرخة) تحط (- فى الصباح -)

فوق شعري

(صرخة) تحط (- فى الصباح -) فى

قلبي

أهشها

أهشها

أقول

٢ - قطرة من الصمت تفصل بين نافذتين

على هاوية

٥ - جراح تتكى على مساء بارد

٦ - ولم أكن وحدي

٧ - فظلي كان يتبعني كشيطان رجيم

٨ - ثم

٩ - يسبقني إلى الحانة ،

١٠ - يحتسى دوني ،

١١ - ويتركني إلى وقت الحساب

وهاوية من اختلاف الوقت تفصل بين

سمايين على جثة عارية

وجثة من اشتعال الوقت تفصل بين

منتشرين على مقبرة خالية

يلتقيان

لا يلتقيان

٣ - وهذا مثال أزيلت خطبته بإعادة كتابته:

قطارات تعوى

قبائل مدججة

جرة مقلوبة

٢ - التوازي الخفي:

إلا أن رؤية العين غير كافية لإنمات توازي تحليل الخطاب الشعري، ولذلك لابد من إعمال عين الفكر أيضاً، وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفي، وما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن وراء بنية الشعر المعاصر المعقدة. ولاكتشاف الخيط الناظم العميق، فإننا نقترح بنية مجردة تتكون من ستة مكونات؛ وعناصر البنية هي: المنفذ، والمعاني، والآلة، والمصدر، والهدف، والزمكان. وبحسب الدرجة التي تتحقق بها البنية يمنح لها اسم؛ وهكذا، إذا احتوت بنية ما على العناصر الستة فهي توازي خفي متطابق وإلا فهي توازي خفي متمثل، أو توازي خفي متشابه، أو توازي خفي متشاكه، أو توازي خفي متشاكل، أو توازي خفي متضاه.

ولنوضح هذا بمثال قصيدة «دوني» من ديوان (إنها تومى لى)؛ تقول القصيدة:

١ - رياح تكنس الشارع من بقايا العابرين

٢ - لم أكن وحدي

٣ - نباح مارق في الليل يحتسى بالسيستان

٤ - لم أكن وحدي

المنفذ	المعاني	الآلة	المصدر	الهدف	الزمكان	نوع التوازي
١	الرياح	الشاعر	الرياح	الرياح	الليل	توازي خفي متطابق
٢	وحدي					متضاه
٣	النباح	السيستان			في الليل	متشاكه
٤	وحدي					متضاه
٥	براح	على مساء			على مساء	متشاكه
٦	وحدي					متضاه
٧	ظلي كشيطان رجيم	الشاعر				متشاكه
٨						تواصل
٩	الظل	الشاعر			الحانة	متشابه
١٠	الظل	الشاعر			(الحانة)	متشابه
١١	الظل	الشاعر			وقت الحساب	متشابه

يتضح من هذا المثال:

- أنه يمكن إدماج بعض الحالات في بعضها البعض، وتبعاً لذلك، فإن الحالات الأساسية هي المنفذ والمعاني

اللاتوازي؛ وأن هناك نظامًا وانتظامًا وراء ما يظهر أنه لا نظام وفرضي على مستوى الدليل، كما أوضح ذلك مفهوم: التماثل الخفي/ التماثل اللاخطي، كما أن هناك نظامًا وانتظامًا على مستوى المدلول كما بين ذلك مفهوم: الدرجات المنطقية/ الدرجات المعنوية. وهذا النظام والانتظام يعبران وجود تدلال معنوي وهو أمر لا شك فيه، ولذلك علينا أن نجارزه إلى البحث عن التدلال المرجعي.

إن الكشف عن تدلال مرجعي يحتم علينا افتراض قصدية الخطاب الشعري؛ أي أن علاقته بمرجعياته علاقة ضرورية وطبيعية وليست اعتباطية؛ ومع ذلك، فإننا سندقق - في هذه العلاقة - بوضع مفاهيم متدرجة؛ وهذه المفاهيم هي الأيتون المتطابق، والأيتون المتماثل، والأيتون المتشابه، والتماثل، والتعاقد والتواطؤ.

(ب) أيتونية التدلال:

١ - الأيتون «المتطابق»:

تكون العلاقة في الأيتون المتطابق مؤسسة على تطابق البنيتين، بعضهما مع بعض؛ أي أن عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية. وقد وضحنا قبل أن هناك بنيات ثلاثا: بنية متسامية على البشر، وبنية إنسانية تتجلى في الحياة وفي المصا في اللغة وفي الدين وفي الملكية، وفي باقي الحاجات الأخرى من أولية وثانوية، وبنية طبيعية تتجلى في الحيرانات وفي النبات وفي المائعات وفي الجمادات. وتطبيقا لذلك الوضع، فإن القصائد لن تأتي إلا متطابقة مع هذه البنيات، أو فلنقل: إنها تحاكيها محاكاة تامة؛ ومن ثمة تأتي البنيات اللغوية منعكسة في البنيات اللغوية؛ إذ هذه مراتها، كما أن تلك مرآة هذه؛ أي إنه انعكاس متبادل.

٢ - الأيتون المتماثل:

إلا أن هذا التطابق ليس خاصا بالنص الشعري، وإنما هو ينعكس في كل نص؛ وأي نص لا يستطيع التعبير - بإحاطة - عن كل تلك البنيات، وإنما يعبر عن كثير منها أو

والزمكان، ولكن عدت الحالات حتى يمكن وصف مجمل الوقائع اللغوية.

- أن أغلب درجات التوازي موجودة في هذه القصيدة، وأن أي سطر لم يخل من حالة معينة مما يؤكد العلاقة بين الأسطر على المستوى العميق؛ وهذه العلاقة هي النظام الذي وراء الفوضى والانقطاعات والتشتتات.

- أن «حالة» بنية تقوم بالصلة بين الأسطر والحالات، وتبعاً لوظيفتها منحت اسم «تواصل».

٣ - تكامل مفهوم التوازين:

قد يلاحظ القارئ وجود تطابق بين مفاهيم التوازي الظاهر ومفاهيم التوازي الخفي، ولكن هذا التطابق ليس من كل الجهات. فلو كان من كل الجهات لكان التقسيم باطلاً، ولكنه تطابق من بعض الجهات دون غيرها؛ إذ هناك اختلاف في الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازي الظاهر عن الوظيفة المسندة إلى مفاهيم التوازي الخفي. ذلك أن المفاهيم الأولى ترصد ما ظهر من توازن باعتماد على حاسة البصر والسمع والفتاد، إلا أن هذه الحواس والملكات قد لا تحيط بتصنيف كل الظواهر التعبيرية فتبقى متبقيات. وأما المفاهيم الثانية المستندة إلى عيّن الفكر فتذهب إلى ما هو أعمق وإلى ما هو أكثر تجريدا فتدبر أمر المتبقيات؛ إلا أن الحالات القليلة تغلب عليها اللغة الطبيعية الملتبسة والمحتملة فتتداخل مما يصعب ترجيح إحداها على الأخرى. ومع كل ذلك، فإن مفاهيم التوازي الظاهر ومفاهيم التوازي الخفي ليست إلا وجهين لعملة واحدة: هذه العملة هي إثبات النظام والانتظام واستخلاصهما من اللانظام والفوضى.

٤ - التدلال المرجعي:

(أ) قصدية التدلال:

إذن، هناك نظام وانتظام وراء ما يظهر أنه نظام وفوضى على مستوى الدال، كما يبين ذلك مفهوم: التوازي/

(ج) التمثيل بالنبات:

وهو أنواع عديدة؛ مثل الصفصاف الذى يموء،
وحقول الأرجوان، وأشجار النحيب والتوت المنكر، وغابة
السيبان... وأغلب ما مثل به هو نباتات وأشجار ضارة غير
نافعة ليس فيها من نمار إلا ثمار الوهم والأشواك المؤذية.

(د) تفاعل العناصر:

يعثر القارئ فى قصيدة واحدة على عنصر المرأة،
وعنصر الحيوان، وعنصر النبات، وعنصر الماء، وكثير من
القصائد تمثل هذا التفاعل الظاهر؛ ولعل أظهرها قصيدة
«برهة». ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات:

لم يكن نهر

كأنت امرأة تفتش فى رمادى

.....

بحار من نواح

منقاره يمتد فى دمي

وردة من براح

(هـ) طوطمية المجتمع:

فى هذا الكون الذى امتزجت فيه البنيات وتجاذبت
فيما بينها وأثر بعضها فى بعض يمكن القيام بموازاة
وتطابقات بين البنيات الثلاث، إلا أن ما نريد التنبيه إليه هو
إمكان الموازنة بين مجتمع الإنسان والمملكة الحيوانية،
والمملكة النباتية؛ وهكذا، فإن المجتمع غابة، والمدن براح؛

يارا غابة من الضحك

.....

الثيران الليلية

.....

ذاكرة أهيبها للكلاب السعرائة.

.....

عن بعضها. وإذا كان النص الشعري ذا طبيعة خاصة، فإن له
أدواته التعبيرية المميزة. ولذلك سيطاق على تمثيلات النص
الشعري «الأيقون المتماثل». ومن طرق التمثيل التى يمر بها
النص الشعري الأحلام وأحلام اليقظة والكوابيس
والهلوسات، أو يمكن أن يقال إن هناك تحليلات لهذه الآليات
النفسانية فى القصائد الشعرية المعاصرة؛ وهى آليات ناتجة عن
المحيط الثقافى والاجتماعى والسياسى. فى إطار هذه الآليات
يمكن أن تقرأ قصائد: (إنها تؤمن لى)، (وهكذا قلت
للهاوية) وغيرها؛ ففى هذه القصائد تمثيل بالجنس،
وبالحيوان، وبالماء، وبأفعال الإنسان، وبالزمان، وبالمكان.

(أ) التمثيل بالجنس:

ما دما افترضنا أن أية قصيدة تعتمد على عنصر الجنس
فإن الإتيان بأمثلة لهذه الموضوعية يصير تمثيل حاصل؛ ومع
ذلك، فإننا ملزمون بالتمثيل حتى يتجلى ما خفى من أمور.
وهكذا، فإن قصيدة «ربما» تتحدث عن المرأة الشامية ذات
الورد الثلجى التى هم بها الشاعر الذى لم ينل أربه منها،
وقصيدة «مراودة» تعبير مباشر عن الجنس بما يقتضيه من
مراودة ونعاس ورغبة.

إلا أن هذا التمثيل بالجنس لا يقف على المنحولة
المنهزمة أو على الرجولة ذات البهيمية، وعلى الإحباط
والفشل الذريع؛ وتعبير آخر إنه أيقون لا معنى واقع حقيقى،
ولكنه أيقون على الأوهام، إذ لما هذا الأيقون المباشرة بل
استحالت المرأة من «قطرة» إلى «حجرة»، وتحول الشاعر من
جذوة الاشتهااء والرغبة إلى «حجر الطفء».

(ب) التمثيل بالحيوان:

ويأتى التمثيل بالحيوان لتمثيل هذه الصورة - صورة
الأوهام والمتاهات؛ والحيوانات تنقسم إلى أنواع عديدة؛ منها
الثيران، والطيور، والعصافير، والصقور، والوعول، والديبة،
والكلاب، والأسود. وهو يعبر بها عن افتقاد العقل والعقلانية
وهيمنة الخرافة والاستيحاش والإفقار والإحلام والتهيه. وقبلما
كان لبعضها دلالة إيجابية.

وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجيرة،

خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبيكاء

٣ - الأيقون المتشابه :

هو أيقون يشبه بالأحلام المزعجة، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات، إنه أيقون يتجلى فيه انقسام الشخصية التي تعيش فى عالمين: العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها، والعوالم الممكنة التي هى امتداد للعوالم الواقعية. الأمثلة كثيرة:

حينما استيقظت كان منتصف الليل

أبها النوم الجبان

لما جعلتني ضحية اللصوص والقتلة

وغيمة من الحلم الطفيف

وكنت نوما فوق ماء ،

كنت ماء نائما على خريف

وقد جاء شكل القصائد شبيها بهذا الوضع الوجودى المضطرب؛ إذ كل قصيدة تشابه وضعاً أو حالة أو موقفاً مع درجات من التشابه. فقصائد (إنها تومى لى) ليست مشابهتها إلا إيماء. فقد استغلت الفضاء ولكنه استغلال لا يشير الانتباه كثيراً إلا فى قصائد مثل «تأوى» و«بارا» و«مسافة»، وفى الشذرات. ولكننا نجد مشابهة ظاهرة فى قصائد «هكذا قلت للهاوية»، إذ شكلها يدل على الانفرات والتبدد والانحلال، وانقلاب القيم، ثم يتحول الانفرات إلى انتظام، والتبدد إلى تجميع، والانحلال إلى انعقاد، والانقلاب إلى استقامة. وما بين الحالات توالى للجمل مفصول ببياض. فالتقاط للأنفاس فاستئناف فانقطاع فتكثيف فى حروف غليظة. إنها مظاهر شكلية تشبيهية للحالة المرضية والحالة السوية ولما بين الحالات من أطوار.

٤ - التعالق :

نقصد به الكناية والحجاز المرسل ولما لهما من معان وعلاق كالتلازمة والملازمة والجزئية والكلية والحالية والمحلية. والتعالق ليس مبنياً على المشابهة، وإنما هو ناتج عن ارتباط شئ بشئ، وإيهاء شئ بشئ. وما يتحقق به التعالق العناوين بصفة عامة. وهكذا، فإن العناوين التالية تعالقات: (وردة الفوضى الجميلة)، (إنها تومى لى)، (هكذا قلت للهاوية). هناك فوضى، وهى فوضى المجتمع، وهناك إيماء إلى الهلاك والاحتضار والعجز، وهناك أسباب مؤدية إلى الواقعة وإلى الهاوية.

بالإضافة إلى المؤشرات العنوانية، فإن هناك مؤشرات أخرى تتجلى فى بعض الكلمات المعجمية المحورية والحروف الغليظة، وطول الأسطر وقصرها؛ فالكلمات مثل الانفرات والهباء والوليمة والحدد.. والتشديد وطبيعة الكتابة مثل:

قتلوني

- أنا سيد الهباء

هل آن آتى الآن ؟

٥ - التعاقد :

إلا أن هناك مؤشرات لا تعود إلى القرائن اللغوية، ولكنها ترجع أساساً إلى تعاقد تم بين مجموعة من الناس لإسناد مدلول ودلالة لدليل ما، مثل تعاقد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان، وبالصليب للديانة المسيحية، وبالهلال للديانة الإسلامية.. وتعاقدهم على إصدار أحكام على بعض الحيوانات والوظائف والمهن والمظاهر الثقافية. وهكذا حينما تذكر الشيران والوعول والكلاب والديبة، والصقور والأسود والعصافير، والقراصنة والبرابرة والانكشافية وأصحاب النياشين والأوسمة، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاقد بين المستعملين.

دام المستقبل ليس ملكاً له فلن ينال إلا الفجعية والثشت
والتبعثر:

لك اختيار المكان أما الزمان فلى

.....

لى المكان والزمان ليس لى

.....

هناك ماضٍ متورٍ ومستقبل مأمول، ولكنه غير مأمون،
وفصول يهيمن فيها الخريف، ونهار خامل، وليل نشيط
بأحلام اليقظة والكوابيس المزعجة:

أنشع الزمن

ياؤى إلى جسدٍ ويبنى عشه باتساعى،

قشة فقشة من الفصول البائدة .

لهم جسدى - فى النهار - سرير ،

وليلى - لهم - يقظة حاقدة

أزمنة تتقاتل .

.....

٦ - التواطؤ:

قد يستند بعض الناس إلى مفهوم التواطؤ فيطعن فى كل ما قدمناه من مفاهيم متعلقة بالتدلال المرجعى، بدعوى أن اللغة اعتباطية وليست قصدية، ويدعوى أن الشعر المعاصر هو ضد المحاكاة. يصح هذا الطعن لو نظر إلى اللغة باعتبارها مفردات منعزلة غير مركبة، ولكنها بمجرد ما تتركب تصير ذات دلالة قصدية وطبيعية، كما أنه يصح لو لم ندرج المحاكاة.

لقد درجنا المحاكاة فابتدأنا بأقواها درجة وهو الأيقون «المتطابق» وانتهينا بأقلها درجة فى المحاكاة، وهو التواطؤ. فالتواطؤ، إذن فيه درجة ما من الأيقونية. ونستند إلى مسلمة هى أن أى نص شعري مهما كانت تجريديته ولا عقلانيته وتشظياته، له درجة من الإحالة على «الواقع» والوقائع، ومن ثمة تشبهه بها بعض التشبه. ولعل من نفى المحاكاة عن الشعر المعاصر إنما كان يقصد محاكاة «الواقع» والوقائع والمعانى

بيد أن التعاقد ليس على درجة واحدة، فقد يكون عاماً، وقد يكون خاصاً، وقد يكون ما بينهما. فإذا ما استطاع الناس أن يدركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة لاستمرار البقايا الطوطمية فيهم فإن قليلاً منهم هو الذى يعلم مرجعية استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات، وما وقع به من تشبيهات، كما أن أقل القليل هو الذى يفهم تعبير «سهم الزمان».

وقد استعمل الشاعر التعاقد العامى المتدلل والتعاقد الخاصى؛ وقد أشرنا قبل إلى بعض التعاقدات العامة والمبتدلة، وأما الآن فنسمثل لبعض التعاقدات الخاصة.

كنت فى الصباح حجراً.

أو شجرة

أمشى

.....

وفى المساء

أقتفى نهايتى المنتظرة .

.....

إلا أن ما يثير الانتباه هو اتجاه سهم الزمان. فقد تقرر لدى الأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء على الخصوص أن اتجاه سهم الزمان تقدمى، ولكن الشاعر يوجهه نحو الوراء؛ أى إلى الزمان الماضى؛ يقول:

سنلتقى فى الأمس

حين يتفجر الفضاء

إلى عزاء

إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء الذين يعتقدون أن سهم الزمان متجه نحو المستقبل، فى تنور فوسوى يتج عنه «الموت الحرارى»، ولكن رؤيا الشاعر أيضاً سائرة إلى انفجار فى الفضاء وإلى الموت المادى والمعوى، ولذلك فهو يريد أن «يتخلى» عن هذا الماضى ويتجه نحو المستقبل بهبة ذاكرته للكلاب السعرائة ويتمنيه سيده السيان أن يدركه، إلا أن المستقبل نفسه ليس ملكاً له وإنما غيره هو الذى يملكه؛ وما

وقد سعينا من خلال هذا التدرج إلى مجاوزة البنيات الثنائية باقتراح تقسيم سداسي، وهو تقسيم مستقي من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقي. وقد أبعانا الروح المنطقي وتبيننا استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء؛ إذ كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبي وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى، وعن الدوامات والحلزونيات.

المتعارف عليها والمتداولة بين كثير من الناس ولا يقصد أن الشعر المعاصر لا يخلق محاكاة جديدة ناتجة عن تواطؤ مجموعة من الناس؛ فلو قدمت هذه الدعوى لكانت منقوضة من أساسها. فقد بينا أن الشعر المعاصر هو شعر حكائي بامتياز، ولكنها حكاية ساخرة من مؤسسات وقيم وأعراف.. وحكاية معززة لقيم جديدة.

ثالثاً: - تضاхийات:

١ - ما بعد الثنائية:

في ضوء هذه المفاهيم عالجتنا العلاقة بين الأدلة باقتراح مفهومى: الخطية/ اللاخطية، ومعنى الأدلة بمفاهيم: النص الواضح/ النص العمى، والاستلزام/ الاستنباط. وقاربنا الدلالة بمفاهيم: ما فوق التناقض/ شبه التضاد، والاحتقار/ الدخابة. وشخصنا خصائص الدال بـ: السواد/ البياض، والتوازي الظاهر/ التوازي الخفى. كما اقترحنا تدرجاً للتدلال المرجعى. والخطاطة التالية توضيح لما سبق:

لدراسة هذه الحكاية وضعنا مخططاً صيغت خريطته من بعض المفاهيم السيميائية والدليلية وعلم النفس المعرفي ونظرية العماء مع تعديلات وتحويرات. ولهذا وسعنا مفهوم الدليل فجزأناه إلى دال ومدلول وتدلال معنوى وتدلال تداولى ومرجعى، وكل مفهوم احتوى على درجات؛ إلا أن توسيع مفهوم الدليل وتدرجيه ليس إلا خطوة لتوسيع المفاهيم الأخرى وتدرجها.

العلاقة بين الأدلة	معنى الأدلة		الدلالة		الدال			التدلال		
	التطابق	التطابق	النص الواضح	الاستلزام	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبير	البياض الصغير	التطابق	التطابق
٦ -	التفاعل	التماثل	النص البين	التصاعد	التناقض	الامتصاص	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل
٥ -	التداخل	التشابه	النص الظاهر	الاستكشاف	الامتلاء في التناقص	الامتلاء	السواد الكبير	البياض الصغير	التشابه	التشابه
٤ -	التحاذى	التحاذى	النص المحتمل	التنازل	التضاد	السخرية	السود الصغير	البياض الكبير	التحاذى	التحاذى
٣ -	التباعد	التشاكه	النص الممكن	التقييس	الامتلاء في الفضاء	الهزل	السواد الأصغر	البياض الأكبر	التشاكه	التشاكه
٢ -	التقاصى	التضاهى	النص العمى	الاستنباط	شبه التضاد	الدخابة	السواد الصغير	البياض الكبير	التضاهى	التضاهى
١ -										

٢ - ما بعد الفوضى:

يظهر من خلال هذه الخطاطة أن هناك نظاماً وانتظاماً وراء الفوضى والعماء. وأن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية التى

واضح أن ما يجمع بين مكونات هذه الخطاطة العامة هو تكونها من ست درجات تتنازل أو تتصاعد تدريجياً، وأما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضاهى أو التقابل، أو التطابق، فالتضاهى فى خطاطات: العلاقة بين الأدلة ومعنى الأدلة والدلالة، ويجمع الدال بين التقابل والتطابق.

مضروباً لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى. لذلك، فإن ما اقترح ليس إلا من قبيل الاستراتيجية الخاصة بحل المشاكل؛ والنص الشعري ليس إلا مشكلاً من بين المشاكل.

تُحكم ظواهر الكون. فالظواهر بينها علاقات مهما تبينت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف. وإن استخلاص النص الشعري وانتظامه من الفوضى والعماء، ليس إلا مثلاً

مراجع :

٤ - سامي أدهم، ما بعد الفلسفة. الكابوس، التخطي، الشيطان الأعظم، بيروت: دار كتابات، ١٩٩٦ .

٥ - رفعت سلام:

- ورثة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

- إنها تومي لي، القاهرة: وزارة الثقافة المصرية.

- هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

١ - انظر: Michael Riffaterre, *Semiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 11 - 32.

٢ - انظر: William Frawley, *Text and Epistemology*, Ablex Publishing Corporation, 1987, p. 55.

٣ - انظر: James Gleick, *La Theorie du chaos, vers une nouvelle science*, Paris, Albin Michel, 1989.



مركز بحوث لغة وأدب عربي

في العدد القادم من «فصول»

دراسات وشهادات مترجمة عن أدونيس:

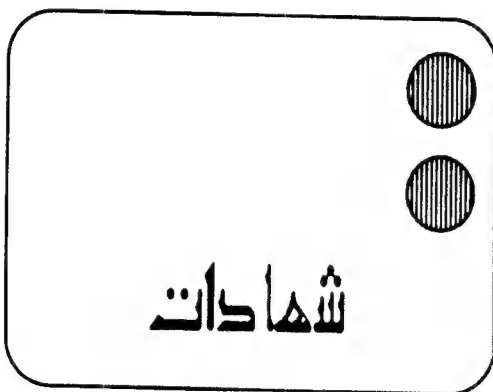
روحية مونية. آلان بوسكيه. جاك لاكارير. كلود استيبان. باتريك هوتشنس. هنري ميشونيك. جان إيف ماسون. سيرج سوفرو. مكسيم رودنسون. صلاح ستيتيه. أثيل عدنان. دينيس لي.



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب

محمود أمين العالم*

فى عناوين أغلب المداخلات فى مؤتمرنا هذا، بل فى المداخلات جميعاً، كان مصطلح «التجريب» هو المصطلح السائد. بل الوحيد تقريباً فى معالجة الإبداع الشعرى، اللهم إلا مداخلة واحدة هى مداخلة الدكتور «محمد عبد المطلب»، التى تناولت مصطلحاً آخر هو مصطلح «التجربة» الذى تم تجاهله تماماً فى أغلب المداخلات الأخرى.

وما أعتقد أن فى الأمر مصادفة، أو أن مصطلح «التجريب» كان يتضمن مصطلح التجربة. بل أرى أن سيادة مصطلح التجريب كان تعبيراً عن سيادة رؤية منهجية محددة.

حقاً، إن المصطلحين يتسمان إلى حد اشتقاقى واحد، ولكن لكل مصطلح منهما دلالة خاصة متميزة. ولعلنا بتحديد هذا التمايز بين دلالة مصطلح التجريب فى معالجة الإبداع الشعرى فى إطار مفهوم الحدأة عند بعض النقاد الحدائين

انتقد الدكتور محمد عبد المطلب فى مداخلته مفهوم التجربة الذى شاع فى الواقع الإبداعى العربى فى الخمسينيات، والذى يتشكل كما يقول من ثلاثة خطوط. يعود أولها إلى الواقع الخارجى، بوصفه المثير للتكوين النفسى الداخلى، ثم التكوين النفسى الذى هو ثمرة هذا الأثر الخارجى، ثم الخط الثالث المتمثل فى

* ناقد ومفكر مصرى.

ارتداد الخطين إلى الخارج فى تشكيل صياغى، بمعنى انتماء التجربة إلى الخارج كما يقول. والدكتور محمد عبد المطلب يتجاوز هذا المفهوم للتجربة، ويعده غير صالح لمعالجة الإبداع الشعري فى منجزاته الإبداعية الأخيرة، وهو يكاد يقصر هذا المفهوم الثلاثى الخطوط على مفهوم الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية. ولهذا، يجتهد فى تقديم مفاهيم أخرى غير مفهوم التجربة الذى تحولت عنه - كما يقول الدكتور عبد المطلب - الشعيرة الجديدة هى مفاهيم الموقف والأحوال والمقامات ثم اللحظة. على أن هذه المفاهيم هى فى تقديرى أبعاد مختلفة لمفهوم التجربة نفسها، تعمقه وتفصله دون أن تلتفيه، خاصة لو نهمنى التجربة لا باعتبارها مجرد انتقال من الواقع الخارجى، إلى التكوين النفسى الداخلى ثم إلى التشكيل الصياغى الخارجى. فليس هناك خارج محض، ولا داخل محض، فى أية تجربة حية، خاصة بتجربة الإبداع الشعري. وإنما التجربة خبرة حية، يتداخل ويتفاعل فيها الخارج، بالمعنى الثقافى الموضوعى الشامل، مع الداخل بمعنى الخبرات السابقة والموروثات والثقافات والقيم والمعتقدات الدينية والإيديولوجية والأخيلة والذكريات تداخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متوترا، هو أقرب إلى المعاشة الحميمة والمعانة القلقة الملتبسة، يكون تشكيلاً عن التجربة الباطنية وليس تشكيلاً لها.

وبرغم العنصر الذاتى الأساسى فى التجربة الوجدانية الحية من حيث هى مصدر للإبداع، فهى فى تحقيقها الجمالى والدلالى، جزء من النسيج والسياق الثقافى العام السائد، وإن تكن متمردة عليه، ومجازوة له.

ولهذا، فالقول بالتجربة الباطنية أو الوجدانية لا يحصر الإبداع الشعري أو يقصره على المذهب الكلاسيكى أو الرومانتيكى أو الواقعى، بل لعله أن يكون جوهر كل إبداع، إن كان إبداعاً حقاً.

ومن هنا، فإنه لا سبيل - فى تقديرى - إلى استبعاد مفهوم التجربة من المنجزات الإبداعية الجديدة، مهما تنوعت وتعددت تجليات هذه التجربة.

فإذا انتقلنا إلى مصطلح التجريب الذى يقتصر عليه العديد من النقاد الحدائين فى معالجتهم للحركة الإبداعية الشعيرة الجديدة، لوجدنا أنه يكاد أن يكون عملية أدائية إجرائية خارجية - معرفية بالطبع - لا تصدر عن تجربة المعاناة والخبرة الوجدانية الباطنية. بل يكاد يغلب عليها طابع الاصطناع والقصد والغائية، أو طابع الانتقائية أو التلقائية المحضة، بل المصادفة العابرة فى بعض الأحيان.

حقاً، إن كل تجربة - بالمعنى الذى ذكرناه - لا تخلو من تجريب. فالفعل الإبداعى لا يولد كما تولد «أثينا» من رأس «زيوس» شاكية السلاح، مكتملة العناصر كما تذهب الأسطورة اليونانية، وإنما تخضع التجربة نفسها لعمليات إجرائية من التنقيح والتعديل والحذف والإلغاء والإضافة والتغيير فى رحلة تخارجها وتحقيقها، ولكنه تجريب يتم فى إطار هذا الفيض الصادر من التجربة المتوترة الباطنية نفسها. بل هناك أحياناً تجريب وجودى لا يتعلق بالمنتج الإبداعى بل يتعلق بالمنتج أو المبدع نفسه؛ أى بالإعداد النفسى لعملية إنتاجه وإبداعه. فأحياناً يصطنع بعض الشعراء والفنانين عامة تجارب باطنية اصطناعاً كمطلق لمغامرة اكتشافية لرؤى ومشاعر غير عادية. لعلنا نعرف ما كان يتعمده رامبو من اصطناع تجارب باطنية من ممارسات جسدية وسلوكية ومزاجية حادة، تطلعا إلى اصطياد أو انبثاق رؤى مطلقة متوارية وراء خبرته العادية التلقائية! وما أكثر ما يمكن أن يقال عن ذلك فى حياة بعض الأدباء والفنانين فى ثقافتنا العربية.

وعندما نتحدث عن التجريب كما تتبناه الشعيرة الحديثة، فإننا لا نقصد هذا التجريب التنقيحى أو الوجودى المصطنع، المرتبط بتجربة باطنية؛ وإنما المقصود التجريب الذى هو نقطة البدء فى رحلة الإبداع

نفسه؛ أى يكون التجريب عملية إحرائية أدائية غير مشروطة بشكل مباشر بالتجربة الباطنية بالمعنى الذى ذكرناه. وإن كان من المستحيل بالطبع إغفال أثر الباطن فى أى تجريب. ولكن المسألة تتعلق بالمصدر الأول والأساسى لفعل الإبداع. فهو فى التجريب الحدائى فعل غائى إجرائى يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وإنتاج أبنية إبداعية مغايرة أو ضدية للأبنية السائدة الدالة المستقرة، والقطيعة معها.

أخشى أن أكون متجاوزاً الحد، عندما أقول إن هذا المفهوم للتجريب فى شعرية الحدائة، يكاد يكون أقرب إلى ما يسمى فى تراثنا الشعرى القديم بالصنعة بمستوى أو بآخر. وأذكر هنا بيت المتنبى المشهور «أنا مملء جفوني عن شواردها. ويسهر الخلق جراًها ويختصم» على أنى ما أعتقد أن المتنبى نفسه كان ينال مملء جفونه، بل كان يقوم بالتجريب كذلك تصويماً وتجويداً لتجربته الإبداعية وليس اصطناعاً لها.

أردت بهذا أن أميز بين التجربة، بوصفها مصدراً للإبداع بالمعنى الذى حددته من قبل، والتجريب بالمعنى الذى يدور الحديث حوله فى شعر الحدائة، بل تتم ممارسته كذلك.

وفى تقديرى أن وراء هذا التجريب الحدائى منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول، فى تحديد الإبداع الشعرى، وتجعل الأولية له، بل تقول أحياناً على لسان بعض النقاد بأحاديته المطلقة. ويتبعهم فى هذا الشعراء الحدائيون. فالشغل فى الدال اللغوى، أو بتعبير آخر فى التشكيل الخارجى أساساً، هو منطلق الإبداع الحدائى أو ما بعد الحدائى. نخباً للمعاني الكلية والمضامين والإيديولوجيات، والإسقاطات الذاتية. وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها وما وراءها من خبرات ثقافية وتاريخية، وتصبح مجرد عناصر فى بنية متعددة الإمكانات التشكيلية وربما خالية تماماً من المعنى بل حريصة على اللامعنى أحياناً عند البعض. إن المقبول بل المنشود بالطبع هو أن يتحقق للمفردة اللغوية المتمردة على معجمها تحدد دلالي ومعنوي وجمالي، تتجدد به اللغة والمعارف والأذواق لا أن تتحول إلى حجارة صماء معتمة! على أن هذه المنهجية الألسنية التقنية الخالصة، تستند إلى رؤية إبستمولوجية وضعية للواقع الإنسانى والطبيعى، فلا ترى فيه إلا ما هو جزئى متشظ، وتنكر بالتالى الكليات والتعميمات، وترأى سلطات قائمة لا بد من التحرر منها فى مختلف المستويات الفكرية والثقافية والإبداعية عامة. ولما كان الواقع متحرراً، متشظياً، فإن هذا يفتح للشاعر آفاق حرية المطلقة للتشكيل الإبداعى غير المشروط بأى شئ. سيكون الشاعر - هنا - خالقاً بحق، بالمعنى الأشعرى الذى يذهب إلى أن كل شئ مكون من ذرات أو جواهر فردية؛ كما أن الزمن مكون من آتات منفردة منفصلة، وأن الله يتدخل فى كل لحظة ليصوغ كيانات العالم جمعاء، المادية والنباتية والحيوانية؛ إذ لا علاقة سببية بين أشياء العالم وموجوداته ولا ترابط بينهما ولا تحقق كائناً لها إلا بالتدخل الإلهى المباشر فى كل آن! وهكذا يقوم شاعرنا الحدائى بتشكيل عالَمه الشعرى بعير أية شروط موضوعية. وهكذا يتم التجريب الإبداعى أو المغامرة الإبداعية فى تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة، أو أية غاية مستهدفة أو دلالة محددة، غير الإبداع ذاته. وبهذا، يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد قائم. ولهذا، قد تتبين فى كثير من الظواهر الإبداعية الحدائية ازدواجاً فى البنية الإبداعية نفسها بين تخطيطها العقلانى، ولا عقلانية أو انعدام هذه الدلالة. ومن هنا، فى تقديرى يبدو الإبداع الحدائى - أحياناً - على درجة عالية من الغموض، ليس الغموض الذى هو من طبيعة كل إبداع أدبى وفنى، وإنما الغموض الذى يصل إلى حد الإبهام والعتامة، وقد يبدو أحياناً أخرى على درجة مبتدلة من السجى النادى لبنيته اللغوية. فالمهم هو المغامرة المتمردة على ما هو سائد مسيطر، ولكنها أحياناً المغامرة العشية أو العدمية أو اللعب اللفظى الذى لا يكاد يفضى إلى دلالة. وما أكثر الأمثلة

وما أشد تنوعها، من تشكيلات طباعية ذات هياكل مربعة أو مثلثة أو مستديرة، أو تحويل للأبنية الشعرية إلى رسوم لحوانات أو نباتات أو كتابتها بخطوط زخرفية حديثة أو قديمة إلى غير ذلك.

وهكذا، يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالتها، التي يحملها معجمها اللغوي وتراثها الثقافي، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحدها رباط معنوي كلي، اللهم إلا خروجها على منطق الترابط التقليدي دون أية دلالة جديدة وقد تجمع بين أبنية مختلفة لغوية سردية أو غنائية أو توثيقية إلى غير ذلك.

وتختلف هذه التجارب بين التسطح والرصانة، بين العبث الخالص والاجتهادات الجادة، فضلا عن تنوع التشكيلات التجريبية. وأكثرى بمثاليين من هذه الاجتهادات الجادة الرصينة، حتى لا يكون حكمنا على التجريبية الحدائية حكما سلبيا مطلقا.

المثال الأول هو ديوان شاعر كبير على درجة عالية من الثقافة والدربة والخبرة والرؤية الإنسانية، وله دواوين أخرى لا ينطبق عليها ماينطبق على ديوان «آية جيم» الذي أعدّه مسرحا للعب لغوي محض، وإن كان لعبا يتضمن معاني مستترة، يمكن استخلاصها واستنتاجها عقليا بالمفارقة اللغوية أو المعنوية، ولكنها لا تسهم في أن تجعل لهذا الديوان قيمة شعرية حقيقية.

أما المثال الثاني فهو (الكتاب) لأدونيس، الذي أعدّه أهم ما أصدره في السنوات الأخيرة. وهو كما يقول في مدخله: «مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس»، وهو يضع له عنوانا فرعيا هو «أمس المكان الآن»، مما يوحي بتاريخية متصلة في أجزاءه التالية بعد هذا الجزء الأول من (الكتاب). و(الكتاب) عبارة عن تأريخ يتخذ من السنة الحادية عشرة هجرية سنة تأسيسية له ويمتد حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة. و(الكتاب) يكاد يذكرني - في الحقيقة - بديوان (مجنون إلسا) لأراجون، الذي هو ملحمة تاريخية شعرية مجيدة تجمع بين السرد والقصائد الغنائية والدرامية والسرد العادي أحيانا، وتصور محنة خروج العرب من الأندلس وما عانوه من جراء ذلك. وهو من أجمل وأنبّل دواوين أراجون.

و«كتاب» أدونيس هو تأريخ شعري كذلك لما تعرض له شعراء وعلماء وفقهاء ومتصوفة وأدباء لصنوف التعذيب والامتهان والقتل طوال تلك المرحلة المحددة، وهو يجمع في تأريخه بين السرد العادي والسرد شبه الشعري والشعر الغنائي والإشارات التوثيقية. ويكاد يتلخص الكتاب في بيت شعري هو:

كأنما التاريخ مشجب تعلق عليه الرؤوس.

وهو يكرس كل صفحة من صفحات أقسامه الأربعة في جزئه الأول لشخصية من تلك الشخصيات التي تعرضت لمحنة. فيعرض لمحنها على لسانها، بأشعارها أو بكلماتها أو على لسان راوية. على أن كل صفحة تنقسم إلى هامش على اليمين يتحدث فيه الراوية، وهامش إلى اليسار للتوثيق في أغلب الأحيان وفي وسط الصفحة مستطيل في أعلاه بعض الملامح الحياتية للشخصية، وفي أسفله ما يمكن أن نعدّه بلورة شعرية دالة على محنة أو تجربة هذه الشخصية. وهناك تنوعات تشكيلية أخرى في الكتاب.

والكتاب يسوده التخطيط الدقيق والعقلانية المحكمة في تتابع الشخصيات والتحقيب التاريخي لها. وهو تجربة تشكيلية تحمل دلالة واضحة تكاد تغلب على دالها الشعري. ولهذا، فهو نموذج آخر للتجريب الشعري

نقرؤه بعقولنا وثقافتنا أكثر مما نتذوقه تذوقاً شعرياً اللهم إلا في صفحاته الأخيرة التي يطلق عليها اسم «توقعات»، وما أجدر هذا «الكتاب» بقراءة تحليلية تفصيلية.

وأشير، أخيراً، إلى نموذج استمنا إليه في هذا المؤتمر في مداخلة الدكتور كمال أبو ديب. وما كان لي أن أنجب الحديث عنه، وأرجو ألا أكون مغالياً إن قلت إن هذا النموذج يكاد يكون نموذجاً فذاً لما يمكن أن نحققه المغامرة التشكيلية الخاصة، التي هي في الحقيقة ليست إلا الامتداد الطبيعي والمنطقي للفلسفة التي تذهب إلى حصر الإبداع في الدوال وتغييب، بل إلغاء، الدلالات. فالنتيجة لهذا التجريب النموذجي هو إلغاء التاريخ الإنساني والانتقال إلى الجغرافيا الضامّة، أي إلى واقع تشكيلي غير إنساني يفتقد أية دلالة، اللهم إلا التواجد في مكان، أو بالأحرى في زنزانة مكانية مصمتة.

وأكرر أن نقطة البداية التي تفصل بالإبداع إلى هذا المصير هو قصر الإبداع على الدوال دون الدلالات، فضلاً عن التفريق الحاد بينهما (تمنيت لو كان بحث الدكتور كمال أبو ديب بين أيدينا، لأتاح لنا ذلك تحليلاً تفصيلياً له).

على أننا نتبين، في ضوء هذه الأمثلة الثلاثة، أن هناك أكثر من تشكيل تجريبي، بل هناك مالا حُدّ له من التشكيلات. كما تتبين اختلافات وتنوعاً في المستويات.

وهناك، بغير شك، أمثلة أخرى، لعلها استطاعت أن تحسن التفاعل بين دوالها ودلالاتها، أو جنحت إلى هذا الجانب على حساب الجانب الآخر.

وأقول في النهاية إن قضية التجريب في الشعر الحدائي تكاد تستعيد في الحركة النقدية من جديد قضية العلاقة بين الدال والمدلول. أم الصياغة والمضمون، رغم محاولات طمسها طوال السنوات الماضية، وإن تكن تتجلى على مستوى جديد أكثر التباساً وتعقيداً من تجليها السابق.

إن قضية التجريب في الشعر الجديد، رغم ما تشيره من تساؤلات، وما قد تفضي إليه من فضاءات مصمتة، تشكل - بغير شك - حصيرة في الحركة الإبداعية والنقدية على السواء، وهي التي تفجر ما نسميه «بأزمة الشعر العربي المعاصر، وتعطل تواصله مع الجماهير القارئة بل المثقفة».

على أنها، في تقديرى، ليست مجرد أزمة شعرية، بل هي جزء من أزمة عامة في ثقافتنا وأوضاعنا العربية المعاصرة عامة، نتمنى أن تكون محاضراتنا - مع اجتهادات أخرى في مختلف المجالات - إلى مرحلة إبداعية وإنتاجية وقومية جديدة تجاوز بها واقعنا المأزوم.

الشعر والنقد

محمود الربيعي*

ما الشعر؟

«الشعر محاكاة للطبيعة، غايتها التطهير، بإحداث توازن في النفس، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية، وبخاصة من القدر الزائد من عاصفتي الخوف والشفقة» (أرسطو).

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة غايتها المزاجية بين المتعة والفائدة» (هوراس)

بل

«الشعر محاكاة للطبيعة هدفها تعليمي أخلاقي» (سدني).

بل

«الشعر تعبير تلقائي عن فيضان المشاعر الغلابة» (وردزورث).

بل

«الشعر غيبوبة أوبيوم» (كبلاخان كوليردج).

* ناقد ومترجم، مصر.

بل :

«الشعر نقد الحياة» (ماثيو أرنولد).

بل :

«الشعر بنية هندسية من الحواس المشخصة المعادلة للمشاعر» (اليوت)

بل :

«الشعر تحفيز اشتراكي هدفه العمل على إزالة الفوارق بين الطبقات» (الواقعيون الاشتراكيون).

بل :

«الشعر تحفيز وطني عام» (وطني لو شغلت بالخلد عنه.. نازعتني إليه في الخلد نفسي).

بل :

«الشعر تهيج شعوري عام» («وفي ذلك نماذج لا تحصى!).

ولن أدخل في تعريف الشعر من وجهة نظر ميكولوجية، أوسوسولوجية، أو بنيوية، أو تفكيكية، فإن ذلك قد يورثني موارد الشجار مع الآخرين، أو الإشفاق عليهم، أو السخرية بهم، وأنا لا أحب شيئاً من ذلك. لذا أستمر في طريقي:

ما الشعر؟

«الشعر دعوة للخيال ليكون في خدمة المنطق» (جونسون).

بل

«الشعر إحلال العاطفة في الفكرة والكلمة» (جون ستيوارت ميل).

بل

«الشعر أن تصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان» (ماكولاى).

بل

«الشعر هو التجسيد الموسيقي للجمان» (إدجار آلان بو).

بل

«الشعر هو الفكر الموسقى» (كارلايل).

بل

«الشعر إرساء ركانز نبيلة للعواطف النبيلة» (راسكين).

بل

«الشعر أن تقول شيئاً عظيماً بطريقة بسيطة» (إدوارد فترزجيرالد).

بل

«الشعر أن تقول كلاماً خالداً يبقى على الزمان» (أودن).

بل

«الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان في مواجهة الحياة» (لويس ماكنيس).

بل

«الشعر مجال يرتاد فيه المرء دهشته الخاصة» (كرستوفر فراي).

والى القارئ هذه المحاور القصيرة بين بوزويل وجونسون:

بوزويل: ما الشعر؟

جونسون: إنه لأسهل على كثير أن أحدد لك «ماليس بالشعر»، أما تحديد «ما الشعر» فأمر في غاية الصعوبة؛ ذلك أن الناس جميعاً يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له؟

والآن: هل نياس من تقديم تعريف للشعر مادامنا لا نستطيع تقديم تعريف للضوء؟ أو نمضي لطرح محاولات أخرى قام بها قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني وغيرهما في النقد العربي الحديث، وقام بها البارودي وشوقي من شعراء العرب في العصر الحديث، ثم قام بها مثبات النقاد والشعراء ممتازين وأوساطاً؟ أو نرانا نكون على الجادة حين نقول إن كل قصيدة جيدة تقدم تعريفها الخاص للشعر ضمننا، وذلك بتمييزها وانفرادها عن القصائد الأخرى الجيدة؟

على أننا ينبغي، في جميع الأحوال، أن ننصت قبل طي هذه الصفحة إلى هذا الكلام البديع لأكتافيوث:

الشعر حالة ما بين:

ما آراه وما أقوله.

وما أقوله وما أسكت عنه.

وما أسكت عنه وما أحلم به.

وما أحلم به وما أنساه.

(ترجمها قيصر عفيف، وتصرفت أنا في الصياغة تصرفاً يسيراً).

هل نستطيع أن نستخلص شيئاً مما سبق؟ أو هو الشتات؟ إنني أرى من بين هذا الذي يبدو شتاتاً صيغة يمكن استخلاصها والاتفاق عليها؛ هي أن الشعر فن قولي، لا هو صوت خالص كما هو الحال في الموسيقى (وإن كان الصوت جزءاً لا يتجزأ منه)، ولا هو لون كما هو الحال في الرسم (وإن كانت الصور البصرية -

وجوهرها الألوان - جزءاً لا يتجزأ من خامسة الشعر) ولا هو نحت أو فن تشكيلي (وإن كانت الهندسة والتشكيل عنصرين ملحوظين في كل تجسيد شعري فعال). وإذا لم تثر عبارة «الشعر فن قولي» خلافاً كبيراً (ولا بأس بأن تكون ليست جامعة مانعة)، فإننا نستطيع أن نبني عليها القول بأننا إذا دخلنا إلى الشعر من باب لغته نكون قد دخلنا إليه من بابه الطبيعي، وإذا دخلنا إليه من أبواب أخرى (التاريخ أو الجغرافيا، أو السياسة، أو القومية، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو حياة صاحبه، أو حتى علم اللغة)، نكون قد دخلنا إليه من الباب غير الطبيعي، فنكون قد أخطأنا المدخل، أو على الأقل نكون قد أخطأنا في ترتيب أولويات الدخول إليه.

وأقدم الآن إلى سؤال آخر: ما موقف النقد من الشعر؟ أو بعبارة أخرى تؤدي المعنى: ما علاقة الناقد بالنص الشعري؟ وما الذي يحرك الناقد لاختيار النص الشعري الذي يتعامل معه؟ وأستريح في الإجابة عن هذا السؤال إلى كلام كنت قد قرأته وسببت صاحبه، والمصدر الذي قرأته فيه، ولكنني لم أنس فحواه، بل بقي هذا الفحوى يكبر في نفسي على مر السنين، وبذا أثر على معتقدي النقدي تأثيراً كبيراً. يقول هذا الكلام إن ناقد الشعر مثل كلب الصيد، وإن القسيمة مثل أرنب الحقل، فإذا رأى كلب الصيد أرنب الحقل تحرك من فوره - وبغريزته - إلى العمل. هذا كلام جميل، مركز، بعيد الرمي، وهو محتاج منا إلى أكبر قدر من التأمل، وطول النظر. الكلب لا يدرك أن يدرت (ولاً ما تحقق له هذا الفعل الشرطي في القيام الغريزي للعمل) وأرنب الحقل لا يدرك أن يظهر (وذلك حتى يوفر الحجاب الآخر الضروري للفعل الحيوي)، وتلك العملية الحيوية الشرطية (شبه الغريزية) عملية أبعد ما تكون عن الميكانيكية (وإن بدت في عدم تخلفها كذلك)، وذلك لارتباطها بملابسات وشروط معقدة غامضة، تحس ولا تكاد توصف.

وأود أن أضيف إلى المثال السابق مثلاً آخر أمدني به صديقي السعيد بدوي، وذلك إثر حادثة «نقدية» حدثت لي من سنتين طويلة. كنت قد نشرت بحثاً نقدياً طويلاً عن نص شعري واحد قصير، فكتب معلق يقول إن البحث جيد والقصيدة ضعيفة. ولم أله أريد أن يدخل السرور علي، ولكنني استأثت بالطبع لأن منهجي النقدي العملي القائم على العمل من داخل النصوص يأبى أن ينفصم النص عن النقد الذي يتناوله، بحيث لا يصح الحكم على أحدهما حكماً مستقلاً للحكم على الآخر. وأراد السعيد بدوي أن يواسيني فكتب لي رسالة شخصية يشرح فيها نظرتي إلى الشعر والناقد، قال: إن القصيدة عنده تمثل «نقرة أبو الغيط» والناقد يمثل «المرأة المريوحة» (وهي التي تلبس جسدها الشيطان)، فنحن نراها جالسة في «حفلة الزار» عليها الهدوء والوقار حتى إذا جاءت نقرتها هبت للعمل. إنها لا تدخل أبداً حتى تجيء النقرة، وهي لا تتأخر لحظة عن مجيء هذه النقرة.

وأقول تأسيساً على ما مضى - وإرتياحاً له - إنه إذا حركت قصيدة تناول السياسة ناقدًا فدخلها من باب السياسة، يكون صاحب «نقرة سياسية» لا «نقرة نقدية أدبية»، وقس على ذلك كل عمل شعري يحرك «ناقده» من باب الموضوعي لا من بابه اللغوي؛ ذلك - وأكرر - أن الشعر شعر والسياسة سياسة، والشعر شعر والوطنية وطنية، والشعر شعر والتاريخ تاريخ. أما إذا حركت القصيدة الناقد من باب لغتها فإن نقرته الصحيحة في هذه الحالة تكون «نقرة نقدية أدبية». ويمكن لمثل هذا الناقد بالطبع أن يدخل لغواً، وينتهى سياسياً، أو وطنياً، أو ما شئت، ولكن ما يبده من سياسة، أو وطنية، أو تاريخ، لا يمكن أن يكون عندئذ مطابقاً مطابقة معرفية للسياسة أو الوطنية أو التاريخ الذي هو متاح له قبل دخوله نسيج القصيدة (وأذكر هنا - دون أدنى نية للتحرش بالفهم المشوه لمعنى الحادثة بمعنى قول الجاحظ دون أن أعى نص عبارته: إن المعاني مطروحة في الطريق.... وإنما الشعر جنس من التصوير... إلخ).

ولن أدع قارئى فى منتصف الطريق، وإنما أعرض عليه نصا شعريا قصيرا هو واحد من آلاف النصوص التى تمثل «نقرتى» فى الشعر العربى، وهو (وياللدهشة) نص يعرفه القاصى والدانى، وهو (وياللدهشة كذلك!) للمتنبى:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه
وإن سرّ بعضهم أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه
ولكن تذكر الإحسانا
وكأننا لم يرض فينا بريب
الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قنا
ركب المرء فى القناة سنانا
ومراد النفوس أصفر من أن
نتعادى فيه وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقى المنايا
كالحات ولا يلاقى الهوانا
ولو أن الحياة تتبقى لحى
لعدونا أضلنا الشجعانا.
وإذا لم يكن من الموت بد
فمن العجز أن تكون جبانا
كل مالم يكن من الصعب
فى الأنفس سهل فيها إذا هو كانا

يسود جو «الصحبة» فى المطلع، ولكن لا ينتهى البيت إلا ومعنا عنصر مضاد (مناوش) هو «العناء»، وهذا العنصر المناوش سرعان ما يفعل فعله، فنجد أن الأمر تحول فى البيت الثانى إلى سيادة عنصر «الفصة»، فى حين يقتصر عنصر «السرور» على المناوشة. وهكذا تتبادل الأجواء مواقعها، فتخلى الصحبة موقعها للعناء (أو تكاد)، ويخلى السرور موقعه للفصة (أو يكاد). كل هذا فى مساحة مركزة جدا، مساحة بيتين اثنين!

وحين يمتد التعبير الشعري يصبح العنصر القائم من الحياة عنصراً سائداً؛ ولكن تكدر الإحسانا (البيت الثالث)، وتأمل «لكن» المستقرة المطمئنة في جانب الكدر، و«ربما» الاحتمالية المترددة في جانب «إحسان الصنيع».

على أن القصيدة تعمل حادثة منذئذ - وبعد الأبيات الثلاثة الأولى - في تنمية المعنى وتطويره؛ إذ ليس الزمن وحده هو الذى يمثل العناء والغصة والكدر منذ الآن، بل ينضم العنصر البشرى رافداً إضافياً فعالاً يعين الدهر على الخل والرب. وهذا يجعل المعنى يبدو مقيداً ومفتوحاً في آن؛ فإذا نظرنا إلى الرافد الجديد في حدود أنه مساعد ومعين كان فيداً، وإذا لحظنا العموم المتمثل في كلمة «من» كان إطلاقاً. وعنصر الإطلاق هذا هو الذى يساعد على استمرار المعنى صاعداً إلى ذروة محتومة في نهاية القصيدة.

لقد أرست الكتلة الشعرية المكونة من الأبيات الأربعة السابقة ركيزة صلبة أسست مقدمة واسعة للمعنى، في نسق متوازن دقيق، تأرجح بالحياة حتى استقر بها في أذهاننا على نحو يجعل «الشقاء» فيها أصل مستقر، و«السعادة» لمحات. وقد هيا هذا الجو المناسب لإرساء النتيجة على المقدمات، وأكد أقول إرساء «السقف على الحيطان»، وهذه هي النتيجة الأولى:

كلمما أنبت الزمان قناة

وكنب المرء فى القناة سنانا

وبرهاني على أن هذا البيت نتيجتها أنه خلاصة مستخلصة على نحو متوازن مركب للعناصر الموزعة بطريقة فعالة جداً في الأبيات الأربعة السابقة. وبرهاني على أنه يكون «سقفاً» متيناً لما مضى أنه يسوده معجم صلب محسوس (تأمل: أنبت المرء/ القناة/ السنانا - وتأمل كذلك التوازن الدقيق على مستوى توزيع التعريف والتكبير)، في حين أننا نلاحظ أن معجم الأبيات الأربعة السابقة: يكاد يخلص للمجردات (الصحة/ الزمان/ العناء/ الأمر/ التولى/ الغصة/ السرور).

على هذا النحو تكون القصيدة جاهرة الآن للتقدم نحو بناء كتلة شعرية جديدة تصبح ذروتها نتيجة أخرى أشد تركيباً وتعقيداً؛ ذلك أن هذه النتيجة الأولى التى فرغت من الكلام عليها ستدخل فى النتيجة الأخرى - أو نتيجة النتائج - ونصبح خيطاً فى نسيجها:

ومرآد النفوس أصغر من أن

نتعادى فيه وأن نتفانى

ثمة «مراد نفوس» قريب، وهو الذى يعبر عنه هنا، وسترده القصيدة عما قريب «بمراد نفوس» من نوع آخر. ويمكن القول إن هذا «المراد» «مراد صغير» وآية صفه أنه لا يصح أن ينهض سبباً للتعادى (ولاحظ صيغة «التفاعل»)، ذلك من أنه ينهض سبباً للتفانى (ولاحظ أيضاً صيغة «التفاعل»). وينتج عن هذا - بداهة - أن صيغة السلام (الوجه الآخر للتعادى)، أو قل معنى «الصحة» - التى أشارت القصيدة إليه فى مطلعها - صيغة حيوية فى الحياة، وهى كذلك لأنها لازمة لحفظ الحياة (الوجه الآخر للتفانى). ثمة مطلبان حيويان، إذن، هما السلام والحياة، أو الحياة فى سلام، وهما مطلبان يصغر إلى جانبهما التعادى والتفانى. إنهما لا يصغران فحسب، بل يصيران «أصغر»

لكن مهلا ! فكل هذا مرتبط بالمعنى السابق للحياة. هذا المعنى الذي ستقلبه القصيدة رأساً على عقب، وذلك بتقديم معنى آخر للحياة يصبح المعنى السابق إلى جواره مرفوضاً بسلامه (نفي التعادى) وسلامته (نفي التفانى):

غدير أن الفتى يلاقى المنايا

كالحات ولا يلاقى الهوانا

إذا كانت الحياة التي قررتها القصيدة في الأبيات السابقة - والتي يصغر فيها «مراد النفوس» - تنقض هنا بكلمة واحدة هي كلمة «غير»، فلا بد أن يكون الذي سنواجهه منذ الآن نوعاً آخر من الحياة مضاداً في مفهومه للمعنى السابق. وكلمة «الهوان» هي حجر الزاوية الذي يؤسس عليه المعنى الجديد؛ إذ الحياة الجديدة هي حياة «الهوان»، وهي نوع من الحياة يلزم لردّها إلى صوابها - وهي الحياة الخالية من الهوان - لا التعادى والتفانى فحسب، بل التعادى والتفانى في أبشع صورة لهما: «المنايا كالحات».

وتقف كلمة «الفتى» في مطلع هذه الصورة الجديدة، التي قلبت الصورة السابقة رأساً على عقب، ماثلة مساحة الرؤية كلها. وعلينا إذا أردنا التمكن من هذه الصورة أن نخلص الذهن أولاً من الظلال التي تحيط بمعنى «الفتوة» في السياق الشعبي الحديث، بخاصة ما يتصل منها بالجانب الذي لا يخليها من «العنجهية»، والصخب، والتدمير. فإذا فعلنا ذلك ودخلنا بنوع من «الحس التاريخي» على مادة: فتى بدأ لنا لقاء «المنايا كالحات» في ضوء جديد، «ضوء» يقف مضاداً لما يحمله «التعادى والتفانى» من «ظلال». لقد أصبح الخيار لا بين الحياة والموت، وإنما - وباللهشة! - بين الهوان والموت، بل ينبغي أن أقول: بين الهوان وأبشع صور الموت. وهكذا يتجلى الهوان باعتباره «موتاً نموذجياً»، تتضائل إلى جواره ألوان الموت الأخرى، متدرجة في صورتها من الموت العادى (تفانى) إلى الموت غير العادى (المنايا كالحات). وهكذا تقدم لنا القصيدة فكرة الموت في ثوب جديد، أو - بعبارة أخرى - تلفت أنظارنا إلى مقابل جديد للحياة النموذجية هو ذلك الموت النموذجي (الهوان).

وهكذا تتركنا القصيدة مع ألوان من الحياة: حياة العناء والغصن والكدر، وحياة الهوان، وحياة عدم الهوان، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدنا أنها تقدم لنا خياراً واحداً، أو بديلاً واحداً للحياة، وهو بديل يضحي من أجله بالحياة (لا يلاقى الهوانا). فإذا ما لاح هذا البديل الوحيد جهدت القصيدة في أن تقدم لنا برهاناً أو براهين لتثبيت هذا المعنى الجديد في أذهاننا، وإقناعنا به، وهي برهنة «منطقية - شعرية» - إن أمكن القول - تنتشر على مساحة بيتين كاملين، وتتجه إلى أكثر من طاقة من طاقات الإقناع لدينا؛ فمنها ما يتجه إلى حسنا الغريزي بالحرص على الحياة العادية، ومنها ما يتجه إلى أبعد من ذلك. في الجانب الأول تحتاج القصيدة قضية الحرص على الحياة في معناها العادى بأنه كان يكون ذلك مبرراً لو أنه يضمن استمرار هذه الحياة، لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق، لأن التجربة الحسية في رؤيتنا انقضاء كل حياة تثبت ذلك، ثم لسبب آخر منطقي عظيم هو أنه لو كان ذلك صحيحاً لكان الشجاع أحقّ الحمقى؛ لأنه يضحي بشئ يمكنه أن يستقيه دون انقطاع.

أما في الجانب الآخر، فتتجه القصيدة إلى «الموت». وإذا كان وجه العملة الذي يعرضه البيت الأول من البيتين أن الحياة منقضية على كل حال، فإن وجهها الثاني الذي يعرضه البيت الثاني - وهو لازم الأول - أن الموت حتمي، وكما فرضت القصيدة في البيت السابق حتمية الإقدام الناشئة من حتمية انقضاء الحياة،

الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى

مريد البرغوثى*

تكتب فتسوافا تشمبورسكا قصيدة الفكرة ذات الهاجس الفلسفى إلى جانب قصيدة المفارقة العابرة التى تقود إلى الدهشة أو الابتسام. ويرثى شيموس هينى شهداء الكفاح الأيرلندى، ويكتب المقطوعات متساوية الأسطر، ويصف فلاحات البطاطا، إلى جانب نصوصه التى تقيم حوارها الحميم مع دانتي. وأراجون لا يتردد فى منح شكل النشيد لقصائده عن المقاومة الفرنسية جنباً إلى جنب مع نصوصه السبيريالية وسيرة حبه لزوجته. ويانيس ريتسوس الذى فتن الشعراء العرب بقصائده القصيرة، وفاتهم الالتفات إلى إغريقياته الشاسعة، لا يقل شأنًا عن مواطنه صاحب جائزة نوبل أوديسيوس إيليتيس الذى ظلت عينه مفتوحة على مفردات الأوليمب من إيقاع وآلهة. إنهم مبدعون واثقون، لا يخشون قساوسة الحداثة والمبشرين بالنظريات التامة. إنهم يعرفون جيداً أن الشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة جديدة؛ لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها. وهم، فى ساعات الكتابة، لا يعملون على تلبية مطالب الموضة الأحدث فى «بوتيك» النقد، بل يلبون مطالب مسوداتهم هم. وشعرنا العربى القديم، فى أوج ثقته، حمل على صفحته توقعات نظراء لا يتشابهون؛ كامرئ القيس والخنساء وأبى تمام وأبى نواس والمتنبى وأبى العلاء؛ وحاو المصائر والكؤوس، وتنقل على هواه بين الجليل والعابر، وبين العمود والموشح، وبين المقدس والشبقى؛ قبل أن يدركه انحطاطه الزخرفى الطويل ويتأتى عليه أن ينتظر خمسة قرون لينهض مرة أخرى.

* شاعر، فلسطين.

وكان من الممكن لثورة الشعر العربي الراهنة أن تتأمل أسئلتها الجوهرية، وأن تتحاور فيها الاقتراحات الإبداعية وتتجاوز، في إطار من الاختلاف الواسع، لو امتلكت الثقة بالنفس التي لا غنى عنها لكل مشروع راديكالي هاجسه الجمال. فالتنقل بين حريات غزيرة واجتهادات متدفقة بلا تأنيب ولا تحريم هو الذي يصون حيوية الفنون وينقذها من الانقراض. لكن اهتزاز ثقافتها أدى إلى انشغالها بمعارك ميكروسكوبية تشير ما لا يتوحد: الشفقة والضحك. كأن يتمنى صاحب اقتراح شعري إبادة الاقتراحات الأخرى؛ وأن يفترض ناقد ما أن منهجه هو المنهج الوحيد الحدير بالاعتماد وأن ذائقته هي ذائقة الأمة كلها. والطرفان لا يدركان أن انتفاخ الثقة بالذات هو العلامة على امتلائها بالهواء.

يمتزج في لوعي بعض مثقفيها أمران متناقضان ظاهريا هما اطمئنان القبيلة وتوجس الريف. الأول يتمثل في أخلاقيات العصابة المختصة بأقتال السعادة وأوهام التأكد، والثاني يتمثل في التطلع الريفى الذابل إلى المدينة. لكن مدينتنا ترى نفسها ربعا للعالم الغربي وتنظر نظرة انكسار وانبهار إلى منجزات سواها. ولهذا، فإن أصحاب الوصفة الإبداعية الجاهزة يقتلون على سياجهم المطمئن كل العصافير القلقة التي لم يصدروا لها هم بطاقة الهوية وإذن المرور. والشاعر الفلاحي يفاضل لا ليكتشف كواكب جديدة في عالم الشعر بل للالتحاق بمواكب شيوخ الطرق الشعرية الراقدة؛ ليفهم الشيخ واللايخ وراء الشيخ احتفالات النفاق المشترك حيث ينثر كل منهما الترحس على أكتاف صاحبه. كأن الشاعر التابع ريف والشاعر المتبوع هو المدينة؛ لكنهما معا، بسبب غياب الثقة بالنفس، ناعمان. والمسألة لا تقتصر على الشعر وحده. إن نفرا غير قليل من المجددين في الرواية العربية يخشون استخدام الحكاية أو السرد الواقعي أو السياق البوليسي أو المواضيع التاريخية أو الفلسفية كتلك التي «لا يخشاها» مجدد. إنهم كب «أمبرتو إيكو» مثلا. إن شعوبا سلب منها حق المشاركة في صياغة مصيرها طوال قرون عديدة لاند أن تفتقد ثقافتها بذاتها. وإن كثيرا من مبدعيها ونقادها لن يستطيعوا ممارسة الحريات الفنية المتاحة للمبتكرين الأحرار. وفي ثقافة الحزب الأوحده والزعيم الأوحده والشاعر الأوحده والجيب الأوحده والحقيقة الواحدة لا ينجو من الخوف والارتباك شيء، بما في ذلك قراءة نص أو كتابته. إن حدانة القشور ألحقت ضررا بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة في الهجاء واختصار المرأة في الجنس. فهل هذا هو المستقبل أم الماضي؟

إن ازدياد التعددية عندما أمر لا تمارسه النخبة السياسية المهيمنة وحدها. النخبة المعارضة أيضا ترفض التعددية. وفي المجال الثقافي، يرفضها المحدثون كما يرفضها التقليديون بالضبط. إنه نسق فكري أصولي بامتياز حتى لو ارتدى قناع الحدانة. هناك مدخلان لتناول النص الشعري: مدخل استبدادي، ومدخل ديمقراطي.

المدخل الأول مسبق ومعلن، صاحبه يكون رأيه في النص «قبل» التعامل معه. إنه لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه. وهذا ما اعتاد أن يرتكبه كل من يريد تحويل إيديولوجيته إلى ذائقة جمالية؛ أو من يريد تحويل ذائقته الجمالية إلى إيديولوجيا. وهذا واحد من تعريفات الاستبداد. إن شاعرا ذائع الصيت قد يكتب قصيدة رديئة، لكن أفراد «قبيلته» من نقاد وصحفيين يهرولون للتهليل لها أيضا وكأنهم ليسوا بحاجة لقراءتها أصلا. يكفيهم أنها من إنتاجه لتكون كاملة الأوصاف... تفتنهم. إن هذا السلوك هو سلوك عصابة سعيدة. العيب هو عيب «الآخرين». «نحن» دائما على حق. وهذه الـ «نحن» لا تشمل المهيمن الذائع الصيت فقط. إنها تشمل الحدائي والتجريبي الرضيع أيضا عندما يتوهم أن حدائته هي القول الفصل الذي لا قول بعده وأن تجريبته هي الترويج النهائي لمسيرة الشعر في العالم!

أما الثاني فهو تناول طازج متفتح. صاحبه يسلم نفسه للنص الشعري بقوانين ذلك النص لا بقوانين الأرفف الملساء. إنه يضع مسلماته النقدية جانبا (لبعض الوقت) مهما كانت جدارتها ليدخل دخولا «بريئا» (ومؤقتا أيضا) إلى الاقتراح الفني الذي تطرحه القصيدة. قد يلقي بها «بعد» ذلك إلى سلة المهملات، لكن ليس «قبل» ذلك. وقد بمجدها، لكن لا اعتبارات «تنبع» من داخلها، لا اعتبارات من خارجها «تصب فيها». أصحاب هذا الاتجاه هم الأكثر وعيا بحريتهم وبحرية الفن معاً، وهم الذين يدركون أن بوسعنا تعليب عصير البرتقال وليس النظريات الإبداعية، ويدركون أيضاً أن التعميم الوحيد الذي يمكن تعميمه باطمئنان هو أنه لاوصفة في الفن.

لم يعبأ العقاد بهيمنة شوقي فشنّ عليه هجمته المعروفة. لكن العقاد، بعد ذلك، اتخذ موقفاً معلّماً من صلاح عبدالصبور؛ وأحال اقتراحه الشعري إلى لجنة النشر «للاختصاص» (وهنا أفتح قوساً لتحية شيخ من شيوخ النقد الديمقراطي هو إحسان عباس الذي رغم تدريبه الكلاسيكي كان أبرز وأول المرحبين بشعر الحداثة المتمرد على الذائقة الكلاسيكية كلها في أواسط هذا القرن. وهو الآن ينظر باحترام إلى تجربة قصيدة النشر). لقد تجاوزت أسئلة الشعر وأسئلة النقد الآن واقعة شوقي والعقاد وعبدالصبور؛ لكن لها دلالة لا يمكن إغفالها في الحديث عن «تناول النص الشعري».

إن لدى العقاد اطمئناناً معدنيا بشأن الشعر يشبه اطمئنان الوند. مأزق العقاد، وهو أيضاً مأزق العديد من وعاظ الحداثة الآن، أن الشعر «متغير» بينما مدخلهم لتناوله مهياً «سلفاً». إن دخول النقاد والقراء من منطلق البراءة إلى قراءة السياب أدى إلى إقرار اقتراحه الشعري المختلف عن اقتراح المتنبي. ولولا هذه البراءة لما تم الاعتراف بكافكا الذي هو ليس تولستوي أو بيازوليني الذي هو ليس إيزنشتاين، أو بلوكة «المهرج» لبيكاسو التي هي ليست «الجرنيكا»، أو بفيروز التي هي ليست أم كلثوم... إلخ. إن الاطمئنان إلى صفة واحدة في الفن يؤدي إلى فئائه. واليقين المطلق هو الذي يفرخ كل أشكال الأصوليات يمينا ويسارا.

نعرف جيداً الانقلاب المذهل الذي قاده بريخت بثورته على المسرح الأرسطي؛ عندما خرج على العالم بنظريته عن المسرح الملحمي، بحيث أصبح المؤرخون يتحدثون عما قبل بريخت وما بعده. لكن دعونا نصت إلى ما قاله هذا المجدد العظيم:

يجب أن لاننسى أن مسرحنا اللا أرسطي ليس إلا واحداً من أشكال المسرح؛ إنه يدعّم أهدافاً اجتماعية معينة ولا يدعى أنه النموذج الأوحّد في المسرح عموماً. إنني شخصياً أستطيع استخدام الشكلين، الأرسطي واللا أرسطي، في عروض مسرحية بذاتها.

والتناول النقدي الأكثر شيوعاً عندنا مرتبك في تناول الراشخ والجديد ارتباكاً مركباً. فمن التقديس التام للأول والتجاهل التام للثاني يصبح العيب معكوساً؛ فيتم استقبال بعض الجديد الزائف بقرع طبول التمجيد والثناء المبالغ فيه (فليس كل جديد جيداً)، ويتم تجاهل الراشخ الذائع الصيت (وليس كل راشخ مرفوضاً). واللافت للنظر أن هناك اختلالاً في النسبة بين نصيب الشعراء المرموقين عندنا من الإعلام ونصيب إبداعهم من التناول النقدي الجاد. الأول فائض عن الحاجة والثاني لا يلبّيها على الإطلاق.

ككل طاقات مجتمعاتنا تبدو حركة النقد الأدبي، في مجملها، مكبلة، حالها كحال النقد الديني والسياسي والاجتماعي. فعندما تصبح الأحزاب المعارضة مضحكة، والاجتهادات المخالفة للمؤسسة محرّمة،

والتفكير الحر المستقل معطلا، نستعير عن إنجاز الشيء بالحديث الإنشائي والإنشادي عنه، إن اللفظ العربي حول الحدائث أصبح بابلنا مختلف فيه الأصغات. وزاد من ذلك ارتباطه بالإعلام. فالنقد الإعلامي عاجز عن المراجعة الجريئة وعن الاكتشاف الجريء. وهو لن يتورع عن اختلاق قيمة فنية لقصيدة مجرد أن صاحبها ذو تاريخ شعري سابق، أو ذو منصب رفيع، أو مجرد أن رقبيا غيبيا اعترض على نشرها لسبب (هو دائما سبب لا فني) أو مجرد تبنيها شكلا من الأشكال أو مضمونا من المضامين.. إلخ. وعندما تكون هذه القصيدة ممتازة حقا فالنقد الإعلامي لا يخبرنا بماذا تميزت. إنه يرسل إشارات متضاربة للقارئ تبعده عن الشعر برمته.

إن هناك أسئلة كثيرة حول المشهد الشعري والنقدي الراهن تتعلق بمسلماته ومرجعياته وسعة ثقب غرياله. فهل أجدنا قراءة الاستقراء وقراءة القلب؟ أم أن النقد عندنا مصاب بفكرة «المبايعة» ولم يتعود بعد على فكرة «الانتخاب» واختبار جدارة كل نص على حدة؟ هل استطاع أن يقيم صلة مقنعة بين وسائله النظرية والنص المحدد الذي يتناوله؟ هل تصدى لهدم أصنام التمر أو رفع الأقنعة؟ إن هيبة المنجز ينبغي أن لا تتحول إلى التهييب من تجاوزه. فحبل الرواد مثلا فتيع نوافذ واسعة وأدخل هواء نظيفا إلى جملة الشعر العربي، وقدم إنجازا تاريخيا محفوظ القيمة والمقام. لكن مستقبل بعض شعرائه أصبح الآن وراءهم لا أمامهم. ومن ناحية أخرى (ولأن سوق الشعر لا أبواب لها)، فإن الأكثر معادة وصراخا من بين الأجيال الشابة اللاحقة لا يدركون الهوة بين صلابة مزاعمهم ورحابة نصوصهم!

إن التناول الجريء والبريء لهاتين الظاهرتين هو وحده الكفيل بعقلنة الهيبة والتهييب معا، وهو الكفيل بجعل مرور الفيل من الغريال أمرا يستوي على بعض الصعوبة.



عن ترجمتى للشعر...

عبد الغفار مكاوى*

- «أيها المترجم، أيها الخائن!» (مثل إيطالى).
- «الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب...».

(الجاحظ، «الحيوان» ج ١، ص ٧٥)

- «... ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجل معانيه يتداخله الخلخل عند تغير ديباجته، لكننى مع ذلك أتيت ببعضها لإفصاحها (أى ببعض أشعار هوميروس) مع ما تقدم وصفه، عن كل معنى دقيق وعلم غزير...» (عن المنتخب من صوان الحكمة، لمؤلف عربى مجهول من القرن السادس الهجرى، نقلا عن كتاب «صوان الحكمة المفقودة» لأبى سليمان المنطقى السجستانى المتوفى بعد عام ٣٩١هـ).

- «لا يقتصر دور المترجم (أى مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة، بل يتعداه إلى نقل شعر إلى شعر. إن للشعر روحاً غير ظاهرة، تختفى أثناء سكه من لغة إلى أخرى. وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جثة هامدة» (السير جون دنهام ١٦١٥ - ١٦٦٩).

- «على المترجم أن يتشرب بما يستعصى على الترجمة، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية واللغة الغريبة قليلاً...».

(جوته، «الحكم والتأملات»، الحكمة رقم ١٠٥٦).

- إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماماً، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى زهرة. فالعود لا بد أن ينمو من تربة وإلا ما طرح زهرة، وتلك هي تبة بابل...».

(شيلي، «دفاع عن الشعر»، ١٨٢١).

١ - عندما تلقيت هذه الدعوة الكريمة للإدلاء بشهادة عن تجربتى مع ترجمة الشعر - وهى التجربة التى استمرت ما يقرب من أربعين سنة! - كنت قد فرغت لتوى من ترجمة قصائد (الديوان الشرفى) لجوته ترجمة جديدة، غير الترجمة التى سبق أن قدمها أستاذنا الجليل عبدالرحمن بدوى قبل حوالى ثلاثين سنة، وكنت أعيش فى عفوان هذه التجربة الأخيرة أو أعاش ما يربو على الثلاثمائة قصيدة من أرق وأعذب «شعر التجربة» الذى عرف به حقه، بل من أرق وأعذب ما عرفه الشعر الألمانى والعالمى، فى محاولاته العديدة للتواصل مع روح الشرق. ومحاكاة بعض نماذجه من الأدبين الفارسى والعربى محاكاة خلاقة، أو على الأقل استلهاهما والحوار معها. استعصت فى ذهنى صور المعاناة التى مررت بها أثناء محاولتى للتغلغل فى الكيان المنعم الحى لهذه القصائد. كلما تذكرت الأيام والليالى، بل الشهور الطويلة التى أخذتها منى قصائد سابقة حاولت الاقتراب منها بكل ما فى طاقى، فكانت تصدنى وتردنى خائباً، كطفل صغير يعوقه السور الحديدى الشائك عن الدخول إلى الحديقة التى تحب له وتقدم حواسه بأريجها وألوانها، فيكتفى فى النهاية بالتطلع إليها من خارج السور وفى نفسه ما فيها من الأسى والحسرة. لن أذكر أمثلة لهذه القصائد الكثيرة التى طالما حاولت الاقتراب منها، أو بالأحرى بما يستعصى فيها على أى ترجمة مهما توافر للمترجم من دقة العالم الأمين وحساسية الشاعر والفنان الموهب (وفى الذاكرة نصوص معذبة لشعراء كبار مثل رامبو ومالارميه وهلدلين وفاليري وغيرهم من شعر عصرنا الحديثين الذين أتلفت نحوهم الآن وقلبى ولسانى يهتفان: سامحكم الله!). وحسبى أن أقرر الآن أننى عشت مع قصائد الديوان الشرقى الذى ذكرته شهيراً طويلاً، حاولت فيها أن أتذوقها وأتناغم معها وأنقص روحها، وأحرب فى نئسى تجربة صاحبها ومشاعره التى أحس بها عند كتابتها وتجربة قارئه المعاصر له ومشاعره عند ما عاها منه، وأهدده فى كيانى وقلبى حقيقتها وسرها الذى يتجلى فى إيقاعاتها وجرس كلماتها وأوزانها. وهى فيها وصورها وسياقاتها المختلفة وإيحائها وإشاعاتها الحسية والمعنوية، تماماً كما تهدد الأم وليدها على صغرها وتتجاوب مع ضحكاته وصرخاته ونظراته وهمساته، أو كما يجود الصوفى بمواجهه ومجاهداته وتضارعه ودموعه، لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء فى الذات الأسمى أو على الأقل يقترب من حضرتها السنية ويقتبس شعاعاً واحداً من نور نورها.

٢ - أجل! إن ترجمة الشعر أشبه بالمخاطرة فى أرض حرام، فى منطقة غامضة تقع على الحدود الغامضة بين الإنشاء أو الإبداع الخالص والقل الحرفى الدقيق والأمين. والسبب بسيط، فهى تحاول إعادة إبداع عمل سبق إبداعه، فلا عجب أن تقع فى دائرة «الاستحالة» التى أكدها الكثيرون من الجاحظ إلى شيللى وغيره من الشعراء الرومانتيكيين إلى العديد من النقاد وعلماء الترجمة فى عصرنا الحديث. ولكن لماذا ومن أين تأتى هذه الاستحالة الخفيفة، مع أن أحداث التاريخ والواقع تشهد بأن الشعوب والآداب على اختلافها لم تتوقف أبداً منذ العصور القديمة، وحتى أيامنا التى نعيشها، عن ترجمة الشعر وسائر الأجناس الأدبية بعضها عن بعض؟

الآن ترجمة الشعر تتميز عن ترجمة الفنون الأدبية الأخرى بأنها قلما وفقت فى أية لغة أو أى أدب؟ أم لأنها لا تنفع بتحقيق الدقة والأمانة بجانب الجمال والحساسية اللذين تشترطهما، بطبيعة الحال، كل ترجمة أدبية تقوم على العلم والفن معا؟ وماذا عسى أن يكون هذا الشيء البعيد أو شبه المستحيل الذى تتطلبه ترجمة الشعر، إذا صح أن ترجمته ممكنة على الإطلاق؟ وإذا كان المثل الأعلى لأية ترجمة للشعر هو التطابق مع الأصل، أو التوحد معه إلى الحد الذى يغنينا عن الأصل، كما يقول جوته، أو إلى حد التعادل أو التكافؤ معه كما يقول بعض النقاد وعلماء الترجمة المعاصرين، وذلك من ناحية صورته وروحه أو شكله الداخلى الفعال فيه - كما يمثل ذلك فى معنى القصيدة وتوجيهها ولونها العام ورسالتها إلى المتلقى وصورها وتركيباتها وسياقاتها المختلفة التى لا يصعب نقلها وتحويلها إلى لغة أخرى، مادام من المتعذر نقل الجماليات الخاصة بجرس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان، وغيرها من القيم الصوتية من نظام لغوى بعينه إلى نظام لغوى آخر - فما العمل إذا كان هذا التطابق أو التكافؤ الكامل بين الأصل والترجمة أمراً مستحيلاً فى رأى الجميع، لأن التكافؤ الممكن أو التقريبى هو أقصى ما يسعى إليه عباقرة ترجمة الشعر فى كل العصور والآداب دون أن يحققوه تحقيقاً تاماً أو شبه تام؟ وما العمل أيضاً إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التى تسحرنا وتحدثنا أن نتصدى لها، فنعجز عن الوفاء بمضمونها إشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب ثقافى وحضارى لا غنى عنه لمد الجسور بين الأمم والحضارات، ومحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟

إن هذه الأسئلة وأمثاله التى لا تحصى تؤكد - فى تقديرى المتواضع - أن ترجمة الشعر بوجه خاص لا يجوز أن يقترب منها إلا شاعر كبير فى لغته، أو على الأقل إنسان سكنته حساسية الشعر، وأنها ستظل على الدوام مشكلة عسيرة يبقى الأمر فيها متروكاً لذوق وتقدير المترجم الموهوب الذى يجمع فى صورته المثالية النادرة بين رفاة الفنان المدع وموضوعية العالم المتمكن من دقائق لغة المنبع ولغة المصب، أى اللغة التى ينقل منها واللغة التى ينقل إليها. وماذا أستطيع أن أقول الآن عن هذه المشكلة العويصة التى تنطوى على مشكلات أخرى لا آخر لها (عرضتها فى مقال سابق عن ترجمة الشعر يمكن أن يرجع إليه القارئ إذا شاء، ونشر فى مجلة «فصول»، المجلد الثامن، العدد الثانى لسنة ١٩٨٩، وكانت كتابته تحية لذكرى الصديق العزيز المرحوم ناجى نجيب الذى ترجم إلى الألمانية عدداً كبيراً من روائع الأدب المصرى الحديث).

حسبى، إذن، فى هذا السياق المحدود، أن أنتقل إلى تجربتى فى ترجمة الشعر منذ أن بدأتها قبل حوالى أربعين سنة، فأقدم عرضاً مختصراً لتطورها التاريخي والنصوص المختلفة من الشعر الشرقى والغربى التى قمت بترجمته، مع إلقاء شئ من الضوء على مكانة هذه النصوص من نصوص أخرى فلسفية ومسرحية نقلتها خلال رحلتى مع الأدب الألمانى والأدب العالمى، وأخيراً مدى تأثير هذه الترجمات على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح والفلسفة.

٣ - تزامنت بدايات ترجمتى للشعر مع تعرفى صديق العمر صلاح عبدالصبور واقتناعى الكامل - ربما تحت تأثير شعره الأصيل وشاعريته المطبوعة - بأننى أفتقد الأصالة والنفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر، ثم إيمانى - فى ليالى الصديق الطويلة مع النفس! - بأن الموهبة الوحيدة التى يمكننى الزعم بأننى أملكها هى «التعاطف» مع الكائنات والقدرة على احتضانها والنفوذ فى روحها والإحساس بمواجهها وأفراحها، والقصائد

تأتى فى مقدمة هذه الكائنات الحية التى يتغلغل فيها الحدس بكل ما فى الطاقة من الحب والحنان والخشوع لأسرارها الجوهرية. ومن هنا الإيمان بالمهبة الوحيدة، جاء الاختيار القاسى للتخلى عن محاولة قول الشعر، فتركته بغير رجعة (وبالرغم من الحسرة الدائمة على كنهه الضائع فلم أشعر بالندم، لأن كل ما نظمته أثناء المرحلة الجامعية وقبلها بسنوات لم يكن يبشر بأى خيرا)، وجاء كذلك القرار الحازم بأن أعيش حياتى خادما متواضعا فى محرابه، أى مرحلتها التى ثقفته ومن أية جهة حملته الريح إلى ولمس وترا فى قلبى، مع المواجهة بين الترجمة والدراسة كلها دعوت الضرورة إلى الفهم والتفسير وشرح غوامض «النبوءة» أو «الرسالة» التى يريد النص الشعرى أن يبلغها للقارئ. وبإله من تعويض أو عزاء للعارف المسكين الذى رضى عن طيب خاطر أن يكون صدى لا صوتا، وظل الطل لأصل المدعى فى البعد والعلو والاستحالة! كنا - صلاح رحمه الله وأنا - نشترك كثيرا فى قراءة بعض شعراء الغرب الذين صور لى الوهم أو الغرور أننى أحببتهم وفهمت شيئا منهم، وكان فى مقدمة هؤلاء الشعراء - الذين طالما جرت سيرتهم على لسان أصدقاء أكبر منا فى السن - ت. إس. إليوت ورينيه ماريا رلك. ودعنى الجرأة ونزق الشباب إلى محاولة ترجمة بعض روائع أولهما، وبالأخص «الأرض الخراب» و «أغنية الحب بروفروك»، على الرغم من أن عدتى وزادى من اللغة الإنجليزية قد كانا - ومازالا إلى حد كبير - أقمركم من أن يسرغا المحاولة الخطرة. وفى سنة ١٩٥٢ نشرت بتشجيع من أصدقاء الجمعية الأدبية المصرية بعض هذه الترجمات على صفحات مجلة «الثقافة» فى أحد أعدادها الأخيرة التى عهد بها إلينا أستاذنا المرحوم محمد فريد أبو حديد قبل أن تحتجب عن الظهور إلى الأبد! ولازمتنى الرغبة المشهورة بعد ذلك، فنشرت الترجمات المشكوك فى أسرها مع خمس عشرة قصيدة لإليوت فى الجزء الثانى من (ثورة الشعر الحديث) الذى سيأتى الحديث عنه بعد قليل.

٤ - كانت الخطوة التالية هى ترجمة بعض قصائد الشاعر الاشتراكى والكاتب المسرحى الشهير برتولد برشت الذى كنت قد قرأت القصائد له وعنه فى سنة ١٩٥٦، ونقلت عن الفرنسية مسرحيته التعليمية الصاحبة (الاستثناء والقاعدة) التى اعتقد اليوم أنها أخذت عندنا من الشهرة فوق ما تستحق، والتصقت باسمى على الرغم منى أكثر مما تمنيت أو قدرت.

ومن مدينة فرايبورج عاصمة الغابة السوداء - التى كنت قد سافرت إليها للدراسة فى أواخر سنة ١٩٥٧ - أرسلت إلى مجلة «المجلة» حوالى عشرين قصيدة ترجمتها عن الأصل قبل أن أقطع فى تعلم اللغة الألمانية شوطا كافيا، ولابد من الاعتراف بأن عددا من زملاء الدراسة وزميلاتها قد ساعدوني على التجزؤ على هذه القفزة الخطرة. وبدوا أن رئيس تحرير المجلة فى ذلك الوقت، وهو أستاذنا العالم والمؤرخ والأديب والموسيقى الكبير، والسندباد القديم «العصرى المرحوم حسين فوزى، أعجب بهذه القصائد ونشرها فى أحد أعداد «المجلة» سنة ١٩٥٨، بل قرر لى مجاداة، فمت على رأسى فى ذلك الحين وقوع كنز من السماء وبلغت ثمانية عشر جنيها. وتوالى اهتمامى بالمشاعر التى نشرت بعد رجوعى إلى الوطن فى أواخر سنة ١٩٦٢، فترجمت عددا كبيرا من مسرحياته وأشعاره التى ظهرت فى سنة ١٩٦٧ تحت عنوان (قصائد من برخت).

وكم يطيب لى اليوم أن أذكر إشادة الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور رحمهما الله بهذه الترجمة، وبمثل الأمر لى حد كتابة ناقد كبير - هو زكى العشماوى مد الله فى عمره - عن إحدى هذه القصائد المترجمة، وهى «إلى الأجيال المقبلة»، وتأثر كثير من شعراء الشباب بما فيها من ثورية وعدوانية وعدمية ساخرة. مذكورة فى آن! ولن أترك الحديث عن برشت قبل أن أقول إننى شعرت بالحنين

للرجوع إليه فى السنة نفسها التى دوى فيها انهيار البيان الاشتراكى فى الاتحاد السوفيتى السابق وتوابعه. فبينما كنت أقلب فى أوبراه المبكرة (صعود وسقوط مدينة ماهاجوني)، وجدتنى أترجمها على الهامش فور قراءتها على طريقة الشعر الحديث أو «الشعر الحر»، ثم سلمت أترجمة مع مقدمة طويلة عن أقدار المدن ومدن المستقبل (اليوتوبيات) إلى «دار الهلال» التى مازالت ترضن عليها بالنشر منذ خمس سنوات، ربما من باب الاعتزاز بها أو بى أو بيرشت لا أدرى.

٥ - فى تلك المرحلة أيضا، من أوائل الستينيات، بدأت فى تفريغ الشحنة المعرفية والوجدانية الرهيبة التى تكاثفت فى داخلى إبان الدراسة فى تلك الجامعة العريقة التى ارتبطت بأسماء هوسرل وهيدجر وبعض الكانطيين الجدد. وكنت وأنا أعلم اليونانية القديمة وأحضر لشهادة أولية فيها وفى اللاتينية قد قرأت بعض أغنيات سافو (أو بسافو!) أول شاعرة غنائية فى تاريخ الأدب الغربى. ولعلنى قد انجذبت إليها عن غير وعى، متأثرا بحبى القديم لعلى محمود طه وأشعاره وأغنياته إلى (شاعرة الحب والجمال). وظهرت ترجمة الشذرات الكاملة عن دار المعارف سنة ١٩٦٦، وبقي الحلم الغامض - على الرغم من تأكل معرفتى المتواضعة باليونانية القديمة - بتقديم قيثارة الشعر اليونانى، مجرد حلم راقد بجوار غيره من الأحلام والخطط والمشروعات الموءودة فى جبانة الذاكرة والذكريات. وفى الوقت نفسه تقريبا، أقدمت على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصينى القديم، ضمسها كتاب فتننى بسحره وغموضه قبل ذلك فتنة لم أجربها من أى كتاب آخر من كنوز الأدب والحكمة العالميين. ذلك هو كتاب (تاو - تى - كنج) أو كتاب (الطريق والفضيلة) للحكيم الصينى لاو - تزو مؤسس الديانة الطبيعية والصوفية المعروفة باسم الطاوية (نسبة إلى الطاو أو التاو وهو طريق الحقيقة أو طريق الحياة الفاضلة المستتيرة...). وما زلت أذكر أننى تمنيت فى مقدمة الكتاب لو قبض لهذا النص المذهل من أبناء وطننا من ينقله مباشرة عن الصينية بدلا من الترجمات الأوروبية، ولا أدرى ما الذى يمنع أحد أبنائنا فى قسم اللغة الصينية بكلية الألسن من تحقيق هذه الأمنية.

٦ - كانت الترجمات السابقة أشبه بالمقدمات أو فاتحات الشبهة التى تسبق المأدبة الكبيرة الحافلة. فقد انفقت فى تلك السنوات مع الصديقين صلاح عبدالصبير وعبدالرهاب البياتى على تقديم كنوز الشعر الحديث والمعاصر للقارئ العربى. وقسمنا ميادين العمل - كما أشرت إلى ذلك فى مقدمة (ثورة الشعر الحديث) - حسب اللغات التى يعرفها كل منا، وبدأت العمل وغرقت فيه بما عرف عنى من الجدية والبراءة أو «العبط»، حتى اكتشفت بعد حوالى ست سنوات من العمل المضنى أننى الساذج الوحيد، وأن كلا الشاعرين - وحسنا فعلا! - قد انصرف لشعره وحياته ولم يحسا نفسيهما فى الكهف السحرى القاتل. وصدر الكتاب - الذى اعتمد على كتاب تذوقته ولم أترجمه ترجمة حرفية - للأستاذ هوجو فريدريش الذى طالما استمعت لمحاضراته عن الأدب الفرنسى فى فرايبورج بين سنتى ١٩٧١ و ١٩٧٤، مع دراسة طويلة لبنية الشعر الحديث والثورة التى اجتاحت تقاليد القديمة منذ عهد الشعراء الفرنسين الكبار المسؤولين إلى حد كبير عن هذه الثورة وتلك البنية، وهم بودلير ورامبو وما لارميه مع ترجمة أهم قصائدهم، حتى شعراء القرن العشرين أو على الأصح النصف الأول منه. أما الجزء الثانى فضم نماذج من الشعر الأوروبى الحديث فى إسبانيا أو من الشعر المكتوب بالإسبانية (من أونو مونو وماتشادو إلى بالمو نيرودا) وإيطاليا (من إمبرتو سابا وأنجارتى وكوازيمودو) وفرنسا (من فيرلين وفاليرى إلى رينيه شار) وألمانيا (من شتيفان جثورجه وركله إلى انجيبورج باخمان وباول تسيلان وانسنز برجر، وغيرهم من شعراء الشباب فى ذلك الحين الذين أصبحوا مثلى كهولا!...). وولد الكتاب الضخم أو وثد كما وثدت وولدت مبيتة كتيبى الأخرى التى سكت عنها النقد

وتجاهلها تجاهلا تاما (باستثناء صديق قصير به فى «الهلال» للصديق والراعى الكبير يوسف الشارونى، وندوة عنه فى البرنامج الثانى شارك فيها المرحومان صلاح عبدالصبور والأخت العزيزة سامية أسعد أحمد).

بيد أن الكتاب - لعزائى أم ستثنى! - تسلسل فى الصمت والخفاء إلى عيون وقلوب الشباب من شدة الشعر الحديث، وربما أتخمل بعضا من المسؤولية - ولا أقول الوزر! - عما يسمى اليوم بقصيدة النثر التى تستخدم المعارك حولها. ويقتنى أن الأصل منها سيخرج فى النهاية من غبار المعركة منتصرا بفضل ما فيه من شعرية، أو شاعرية إذا حرمناه من صفة الشعر.

وتتابعت منذ ذلك الحين ترجمات شعرية أخرى غير الترجمات التى شغلتنى أيضا لنصوص مسرحية وفلسفية بحكم اشتغالى - أو بالأحرى تورطى - فى تعليم الفلسفة على مدى ثلاثين سنة! وسأتوقف قليلا عند هذه الترجمات بما يشبه الحقد، لكنى لا أطيل على القارئ من ناحية، ولأنها متوافرة بصورة أو بأخرى، على الرغم من غياب الناشر المثقف الذى نفتقده جميعا والذى لم يفكر لحظة واحدة فى شئ اسمه المسؤولية الثقافية لا المنفعة التجارية وحسابات البيع والشراء والكسب والخسارة!

٧ - توجهت بعد (ندوة الشعر الحديث) إلى شاعر الوحدة والاكتئاب والحنين للأصول والعهد الأسطورية القديمة وهو فريدريش هوفمان، وذلك فى أعقاب حب رومانتيكى خائب لابنة الجيران ومشروع زواج فاشل كانا فيما يبدو أقصر طويلا فى الغياب الشعرى مع ذلك الغائب الحاضر العظيم. وأظن، مجرد ظن، أننى بترجمة معظم أشعاره وأبشده الكبرى - فى إطار شبه روائى ضم سيرة حياته المأسوية التى انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فاشله فى الحب والأدب والحياة - وقد داويت الداء بالتي كانت هى الداء، وشربت من كأس المرارة ما يكفى لاجلادى من المرارة، ودخلت كهف الحزن والكآبة لأخرج منه راضيا، وعلى شفتى ابتسامة الحكيم العارف الذى يصعب بعد ذلك أن تفاجئه طعنات الغدر والخسة والتجاهل وعدم الاحترام التى اقتربت فى بعض الأحيان من حدود لإهانة. وكأننى كنت طوال سنتين أو ثلاث سنوات أعيش فى مواجهة الجدران الباردة الخرساء، ألتصق مع ذلك للخروج من الكهف الشتوى والتلمى برؤية رايات الأمل ترفرف فى الريح:

ويلى! لى حذاء شتاء أين ساقطف أزهارى

وألقى نور الشمس وظل الأرض؟

تبدو السموات أناسى باردة خرساء

والرايات ترفرف فى الريح

وخرجت من الكتاب صليبا من الرغى بوجودى الشعرى؛ أى بحياتى التى وهبتها للشعر وعشتها فى الشعر وبالشعر. وربما كان هذا إلى الهم، هو عزائى الوحيد عن اختيارى الحر للوجود الشعرى فى الظل، بعيدا عن أضواء المسرح وطبول الشهرة التى سرقها الذين هم أشطر منى وأعلى صوتا وأكثر اهتماما بالأنا التى تعذبهم وتعذبنا. وربما لا يخلو من ذلك أيضا أننى أهديت الكتاب - الذى صدر قبل أكثر من عشرين سنة - إلى الراحل الكبير عبدالرحمن منوف الذى لا يخشى المستحيل ولم يترفق أبدا بالشعر - لاسيما فى ترجمات المنظومة التى لا تخلو من المعانيات الشعرية. وقد لا يخلو أيضا من الدلالة أن الكتاب صدر - دون أن أعلم أو أقصد - فى الوقت نفسه الذى صدر فيه كتاب الشاعر اللبناني الرقيق العميق فؤاد رفقة عن الشاعر نفسه؛ الأمر الذى

حدا بأحد المستشرقين الفضلاء، وهو الأستاذ بيتر باخمان بجامعة جوتنجن، أن يقارن بينهما فى بحث طويل مدقق بينما النقاد عندنا صامتون متجاهلون.

٨ - إن أنس لا أنسى كيف اندفعت فى هذه الفترة الزمنية نفسها، أو كيف اضطرت، إلى كتابة بحث طويل عن الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، وفرغت منه خلال ثلاثة أسابيع وصلت فيها الليل بالنهار. فقد رجعت من العمل فى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة سنة لم تتكرر فوجدت خطابا من مجلة «عالم الفكر» المشهورة تطالبني بمقال لعدد تنوى إصداره عن الشعر. ولم يكن من الممكن أن أتردد فأقبلت على السير فوق أشواك الشعر التجريبي المؤلم وأسس النظرية وظروفه التاريخية الأشد إيلاما. وصدر المقال بعد ذلك سنة ١٩٧٤ بسلسلة «المكتبة الثقافية» بعد حوالى العام من زميل له عن التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح - وفيهما قدر لا يستهان به من القصائد المترجمة عن شعراء كبار ابتداء من رلكه وجبله حتى أجيال المجددين من شعراء الألمانية الكبار الذين جددوا لغة الشعر حتى وصلوا بها إلى حدود الصمت، من أمثال جوتفريد بن وباخمان وسيلان اللذين سبق ذكرهما وغيرهما، إلى التمسوى إرست ياندل وأصحابه من رواد ما يسمى بالشعر المحسم.

وأحسب أن هذا الكتيب - وهو (لحن الحرية والصمت) - قد كان له بعض التأثير على أبنائنا من دارسى الأدب الألماني ومن شدة الحداثة المغربيين إلى حد الانغلاق والصراخ فى حجراتهم المظلمة!

٩ - يكفيني الآن أن أشير، إشارة سريعة وموجزة، إلى بعض الكتب التى ضمت عددا كبيرا من الترجمات الشعرية لأنتقل بعد قليل إلى الأبعاد الأخرى التى وعدت بالتطرق إليها فى بداية هذه الشهادة. هذه الكتب هى (قصيدة وضوء) - ١٩٨٧ - الذى أحسب أن موضوعه الطريف - وهو تأثير الشعراء عبر العصور أو تراسلهم مع الفنون التشكيلية - قد وصل إلى عدد كبير من القراء بفضل نشره فى سلسلة «عالم المعرفة» المرموقة، وكذلك كتاب (جذور الاستبداد) - الذى ظهر أيضا فى السلسلة نفسها وشاء إخواننا الكويتيون أن يغيروا عنوانه الأصلي وهو (حكمة بابل) - وضم كل نصصوص ما يعرف فى علم الأسوريات باسم أدب الحكمة البابلية، وهى قصائد طويلة تغنى فيها أصحابها المجهولون برئاء النفس، وشكوا مر الشكوى من الظلم راسخ الأقدام فى أرضنا سيئة الحظ منذ عهد حضاراتنا القديمة.

ولأن المجال لا يسمح بالكلام عن القصائد التى ضمها هذان الكتابان، فسوف أسارع بالتحول إلى بعض الأسئلة التى لا يصح إهمالها فى هذه الشهادة:

ما مدى تأثير هذه الترجمات على ترجماتي الأخرى لنصوص الفلسفية والمسرحية؟

وهل أثرت بعض التأثير الصريح أو المضمحل على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرح؟

والى أى حد أصابنى التوفيق أو الإخفاق فى القصائد التى أرغم الآن أنها فرضت نفسها على دون أى تعمد أو تعمل فترجمتها فى شعر منظوم؟

١٠ - من الصعب أن أجيب إجابة مفصلة عن هذه الأسئلة، لأنها من شأن الناقد أو النقاد الذين أقر للحقيقة والتاريخ أن معظمهم - إن لم يكن جميعهم - لم يكلف خاطره حتى بالاطلاع عليها، دع عنك بالحكم عليها وتقييمها سلبا أو إيجابا. لكننى سأحاول، على كل حال، مع التزام القصد والاقتصاد بقدر الإمكان.

فأما عن السؤال الأول، فحسب أن أسلوب وجودى وتفكيرى الشعرى قد فرض على - إلا فى حالات نادرة اقتضتها ضرورات أكل العمل أو تعليم الفلسفة فى جامعات القاهرة وصنعا والكويت على مدى ثلاثين عاما شديدة المראה والقصد - أن أول إنسى أحسب أن هذا الأسلوب قد تخكم إلى حد كبير فى اختيارى النصوص التى لمست فيها قدرا من الشاعرية أو التى لمست قلبى قبل أن تحرك عقلى. من ذلك مثلا ترجماتى لكتاب (الطريق والفضيلة) الذى سبق ذكره، ولنصوص الحكماء السبعة وأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب «المنقذ - قراءة لقول أفلاطون») وأرسطو (فى نصه الرائع البليغ الذى كان مفقودا وعثر عليه بالصدفة قبل عقود قليلة وهو «دعوة للفلسفة»)، بجانب ثلاثة نصوص تفيض بالشاعرية رغم وعورتها وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر مارتى هيدجر (ضمن كتاب «نداء الحقيقة») ونص أخير (كان بالصدفة أيضا هو آخر نص كتبه الفيلسوف كارل ياسبرز - وهو «تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية»). وأهم من التأثير على اختيار النصوص هو أسلوب الكتابة الفلسفية الذى سرت عليه، أو بالأحرى فرضته طبيعته وأسلوبى الشعرى فى الوجود كما تجلى فى دراساته الفلسفية المختلفة التى طالما اتهمت بأنها حولت الفلسفة إلى شعر، وهى تهمة أعتقد أنها ظالمة من أكثر من زاوية؛ لأنها لا تهمل مقتضيات الدقة والمنهجية والعقلانية التى تفرضها الكتابة الفلسفية، حتى عند الفلاسفة ذوى المزاج العنى والأدبى من أفلاطون على أقل تقدير حتى كبير كجور وفلاسفة الوجود وبعض النيوبين والتفكيريين المعاصرين، ولأنها كذلك لا تعترف بالحدود الضيقة والحوارج المصمتة التى يفرضها كثير من نقادنا الذين يسمون كل إنسان وكل شئ فى خانة أو فى تابوت «مصرى» خائن للأنفاس، ولا يعترفون بأن الشعر والفلسفة ينتهى كلاهما إلى احتضان صاحبه، وأنهما - كما تقول عبارة مشهورة لهيدجر! - يسكنان على قمة جبل متجاورين وإن كانا منفصلين. وليت هؤلاء النقاد من ذوى البعد الواحد أن يفضّلوا ويسألوا أنفسهم أين يبدأ الشعر أو أين تنتهى الفلسفة، وكيف نفرق بينهما فى أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا، أم لا؟

وأما عن الشق الثانى من السؤال، فقد كانت اختياراتى للنصوص المسرحية القليلة التى ترجمتها نابعة من الموقف نفسه والتوجه الشعرى أو الشاعرى للوجود. وربما يقتنع القارئ بصحة هذا الزعم - الذى أتمنى ألا تعلق به آثاره من الغرور والادعاء أو الترجسية والتضخم التى يعلم الله والأصدقاء العارفون أننى أبعد الناس عن الإصابة بوبائها المستشرى بين عدد كبير منا نحن المثقفين العرب. وحسب هذا القارئ أن ينظر فى ترجماتى لمسرحيات مختلفة من جوته وبشر، ويشتك بعض الكتاب التعبيريين حتى الكاتب المسرحى المعاصر تانكريد دورست.

١١ - وتظل الإجابة عن السؤال الثانى عن التأثير المحتمل للترجمات الشعرية على نتاجى المتواضع فى القصة والمسرحية أمرا شائكا يتجاوز حدود قدرتى المحدودة، كما يهدد بالوقوع فى الأمراض المستعصية التى أشرت إليها. لكننى سأحاول أن أقول بأنها - أى تلك الترجمات - قد أكدت شاعرية أسلوبى فى القصة وأثرته بالصور الفنية، بل تجاوزت ذلك النافع الذاتى، فجعلت من الصعب التمييز فى بعض الكتابات - كالبكائيات على سبيل المثال، وبالأخص البكائيتين الأولى والثانية والبكائية إلى صلاح عبدالصبور التى تصور بعض الطيبين أنها ديوان شعرا! - بين الشعر والشعر الشاعرى الذى يكثر للأسف من الإيقاعات المسجوعة. والأهم من ذلك أن بعض ترجماتى وقراءاتى للشعر قد أثرت على اختيار الموضوعات نفسها، وأكتفى بأمثلة قليلة لعلها تعينى من الحرج الذى يسببه مثل هذا الحديث: فقصة «الذئب الذى أراد أن يدخل فى جملة مفيدة» من مجموعة (الحصان الأخضر يمشى على شوارع الأسفلت) - ١٩٨١ - مستلهمة من قصيدة للشاعر الألمانى الساخر كرستيان مورجن شتيرن (١٨٧١ - ١٩١٤)، ومسرحياتى الطويلة تنهج أسلوبا ملحميا لا أستطيع أن أنكر تأثيره

بترجماتي لأشعار برشت وبعض مسرحياته. وفي معظم مسرحياتي القصيرة والطويلة قصائد منشورة هنا وهناك، اقتضاها الموقف أو جرت على لسان بعض الشخصيات التي تتغنى بها، بل إن الكورس في إحدى هذه المسرحيات (وهي البطل) كتب كله شعراً، وأذكر أنني لم أجد في ذلك أية مشقة. ولو اطلع أحد على آخر مسرحية نشرت لي، وهي مسرحية (هو الذي طفئ أو محاكمة جلجاميش) ١٩٩٢، لرأى كيف تأثرت بقراءتي للمحكمة جلجاميش البابلية الشهيرة التي ترجمتها بعد ذلك (١٩٩٤)، وكيف تأثرت كذلك مسرحياتي المتواضعة - التي جمعتها تحت عنوان «القيصر الأصفر ومسرحيات أخرى شرقية» ١٩٨٩ - بترجمة القصائد الثلاث الطوال من أدب الحكمة البابلية الذي أخذ من عمري ما يقرب من ثلاث سنوات أضافت قطرات مرة إلى كأس الاكتئاب الذي زاد وفاض في ذلك الحين.

وآخر ما أود الإشارة إليه، في هذه الشهادة التأريخية والفنية، هي ترجمتي الشعرية التي سبقت الإشارة إليها لإحدى المسرحيات التعبيرية (وهي «المنقذون» ضمن كتاب «المسرح التعبيري» - ١٩٨٤) أوبرا (ماهاجوني) لبرشت التي ذكرتها قبل قليل. ولا أنسى للحقيقة والأمانة أن أعترف بأن الكسور الكثيرة قد تسلفت رغماً عني إلى عظام هذه الترجمات الشعرية وغيرها من القصائد التي فرضت عليّ ترجمتها نظماً وتناثرت في كل ترجماتي - ومرجع هذا إلى جهلي التام بعلم العروض، وعجز الأذن الحساسة لموسيقى الشعر عن تلافي الإساءة إليه وإلى العبقرى المتفرد (الخليل بن أحمد) الذي أبدعه إبداعاً فريداً مثله.

١٢ - وأخيراً، ربما كان أفضل ختام لهذا الحديث ببدايته ليكمل الدائرة التي مازلت أتحرّك داخلها إلى أن تشاء رحمة الله، هو تقديم مثال واحد للترجمة الشعرية المنظومة التي حاولت فيها - بقدر الطاقة - الجمع بين أمانة الترجمة وجمالها.

والمثال مأخوذ من الترجمة التي ذكرتها في بداية هذه الشهادة (الديوان الشرقي) للشاعر الغربي جوتة، وهي قصيدة يرى غالبية النقاد والدارسين أنها هي ذرة عقد هذا الديوان الفريد، وواحدة من أروع أشعار جوتة الغنائية على الإطلاق. ومن أسف أن المجال لن يسمح بتحليل هذه القصيدة وبيان دلالاتها الصوفية والكونية التي عبر فيها أمير الشعر والشعراء الألمان عن رؤيته وتجربته الشعرية التي لا ينفصل فيها الدين عن الحب عن وحدة الوجود الحيّ الفعال إلى الأبد.

واليك قصيدة «الحنين المبارك» التي ربما تكفر عن ثورتى السابقة:

ربما يسخر منك الجهلاء	لا تقل هذا لغير الحكماء
حنّ للموت بأحضان اللهيب	وأنا أثنى على الحيّ الذي
يصطبغ الوالد والمولود أنت	في ليالى الحب والشوق الرطيب
ومن الشمعة إطراق وصمت	يحتوى قلبك إحساس غريب
غارقاً في عتمة الليل الكثيب	تترك السجّن الذي عشت به
وحدة أعلى وإنجاب عجيب	ينشر الشوق جناحيه إلى
ثم لا نجفّل من بُعد الطريق	سوف تعروك من السحر ارتعاشة
تعشق النور فتتهوى في الحريق	وستأتى مثلما رفّت فراشة
داعياً إليك: متّ كيما تكون!	وإذا لم تصغ للصوت القديم
في ظلام الأرض كالطيف الحزين	فستبقى دائماً ضعيفاً يهيم

المترجم ممثلاً

ترجمة الشعر: تجربة شخصية

بشير السباعي*

يبدو لي أنه مما لا طائل من وراءه أن أحدث عن تجربتي الشخصية في ترجمة الشعر من زاوية مشكلات التقنية ونهج التعامل مع تلك المشكلات. وبالرغم من أن هذه المشكلات وتلك النهج تندرج، بطبيعة الحال، ضمن مكونات التجربة، فإن المؤلف أمامها قد يجرد الحديث من الشيء الأكثر أساسية؛ أي فهم المترجم للمغامرة الإبداعية التي ينخرط فيها.

لنترك جانباً، إذن، هذه العمل ولنتعد عن ورشة الأدوات، لنخرج إلى ساحة المسرح الرومانى المكشوفة. بالنسبة إلى، كانت تجربة ترجمة الشعر، ولا تزال، تجربة اعتراف بالآخية وتجربة اعتراف بإمكان، بل بوجوب، تمثلها بوصفها مظهراً آخر إنسانية، وهو المبرر الأساسى لاعتبار هذه التجربة فعلاً إنسانياً بامتياز، لا يمكن أن يتسامح مع أية تحيزات فنيّة من أى نوع، وهو ما ينسجم مع واقع استحالة العثور على شوفينيين بين المترجمين الذين يفهمون أنفسهم من هذه الزاوية، فمن يمد جسراً لا يبيت فى أساسه قبلة موقوتة، ومن ينشر شراعاً لا يخرق أرضية المراثى.

هذه الحقيقة تصبح أكثر رسوخاً عندما يتباين الشعراء الذين يترجم لهم المترجم وكذلك عندما تتعدد اللغات التى يترجم عنها. وفى حالة كهذه، تصبح القدرة على تمثيل الأعمال المتباينة ونبائع الإلهام المختلفة،

* مترجم وناقد، مصر.

على اختراق حواجز الألسن وشق طريق وسط الأبراج البابلية، دليلاً أكيداً على اندماج حميم بين الذاتية والآخرة.

ولئن كان هذا الاندماج امتلاكاً، فإنه يظل مع ذلك امتلاكاً آخرياً متميزة ومستقلة، يجب أن يظهر تمايزها واستقلالها واضحاً خلال فعل الامتلاك ذاته، وإلا تحول المترجم إلى وصي خائن لوصية المؤلف، وهي وصية نقل تراثه إلى الآخرين مكاناً وزماناً، كما هي، دون زيادة أو نقصان. هكذا يمكن أن نكون بعيدين عن تقديم ما هو دخیل في صورة الأصيل وبعيد عن خلط أصواتنا نحن بأصوات من نريد الاستماع إليهم بلساننا، فهذا الخلط هو فعل اغتصاب أو هو فعل غش للخمر!

إن امتلاكنا الآخرة في فعل ترجمة الشعر هو كامتلاك الممثل المسرحي للشخصية التي يلعب دورها. وهو، بهذا الشكل، امتلاك من نوع خاص، هو نوع من التمثيل إلى درجة الذوبان في ما نملك، وهو مستوى لا يمكننا بلوغه، مع ذلك، إلا إذا كنا جريئين بما يكفي لمواجهة تحديه.

هذا التحدي هو تحدي الفهم والقدرة على الفعل، وهو، كذلك، تحدي المهبة الإبداعية الفنية، الذي يستحيل دونه تحقيق مثل هذا الامتلاك.

وإذا كان من المستحيل على الممثل المسرحي أن ينجح في أداء دوره إن لم يندمج في هذا الدور ويتماهى معه، خلال الأداء المسرحي، فمن المستحيل، بالمثل، على مترجم شاعر ما أن ينجح في ترجمة هذا الشاعر إن لم يندمج معه، خلال فعل الترجمة، وهو اندماج ضروري إلى أقصى حد، ولاغنى عنه بأية حال.

من يترجم، مثلاً، قصيدة ليرمونتوف: «داعاً يا روسيا التي لم تتطهر من أدرانها»، لا بد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه الشاعر المتمرد الساخط ذاته، بلحمه ودمه، وقد وقف يرت على عرف جواده تحت سماء ملبدة بالغيوم، استعداداً للرحيل عن روسيا إلى القوقاز، فراراً من أعين الباشاوات الروس وأذانهم، الذين شنقوا ريليف دون أن يطرف لهم رمش. ومن يترجم، مثلاً، قصيدة كافافي: «شموع»، لا بد له أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه نزيل ١٠ شارع ليبسيوس بالإسكندرية، يكلم الظلال التي تتأرجح على الجدران في مسكن الروح، بعد يوم حافل في الشارع، مسكن الجسد والشهوات.

هذا، مثلاً، هو ما أجاز لإيفانوفسكي، مترجم شيكسبير إلى الروسية، أن يشعر، خلال فعل الترجمة، أنه ليس أقل من شيكسبير! وهو، بين أمور أخرى، ما سمح بأن يقل ملايين القراء على قراءات ترجماته!

بين الوارثين، يعتبر مترجم الشعر ناقلاً لإراث. وبين الفنانين، يعتبر أقرب ما يكون إلى الممثل المسرحي. ناقل الإراث يجب أن يكون أميناً على التركة، والممثل يجب أن يذوب في دوره.

رأيت بورترهيات رسمها ديستوفسكي بالحبر الأسود لشخصيات رواياته، وعرفت أنه كان حريصاً على أن تصل قراءته لعمله، بطريقة واحدة، إلى جمهوره القراء ذوي الخلفيات المتباينة. وأعتقد أن هذا الطموح مشروع، وإن كنت لا أعرف إلى أي مدى نجح فيه عملاق الأدب الروسي. كذلك، يطمح الشاعر إلى أن يصل شعره، عبر الترجمة، كما هو، دون انتهاك صوت المترجم لصوته هو.

ويمكننا أن نتبين إلى أي حد يتمايز صوت الشاعر إذا وجدنا أنفسنا أمام ترجمات مترجم واحد لشعراء مختلفين.

فى تجربتى الشخصية، يمكننى أن أجد أن صوت جورج حنين يظهر، فى ترجمتى، متمائزاً عن صوت جويس منصور، حتى بالرغم من التشابه السورىالية الحميمة التى تجمع بينهما، فالتمايز بين الصوتين موجود فى الأصول، ويمكننى، بالمثل، وهذا أمر أسهل، أن أجد أن صوت نيكولاى جوميليوف، زوج أنا أخماتوفا، البحار الذى زار مصر، يظهر، كذلك، فى ترجمتى، متمائزاً عن صوت إيغور سيفيريانين، معاصره، الساخر الحكيم.

والحال أن حضور المترجم، شأنه فى ذلك شأن حضور الممثل على خشبة المسرح، إنما يكمن فى ذوبان ذاتيته فى الأخرى. والمترجم، شأنه فى ذلك شأن الممثل، هو الكاتب الوحيد الذى يهنى نفسه على نجاح ترجمته إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك؛ لقد كنا، فى ترجمتك أمام الشاعر نفسه! مثلما يهنى الممثل نفسه على نجاح أدائه إذا قلنا له إننا لم نشعر بوجودك، لقد كنا، فى أدائك، أمام هاملت شخصياً!

أما المترجم الواحد الذى يترجم لشعراء مختلفين فيبدو حاضراً بذاته وسط كل هذا التنوع، فهو، فى رأى، النموذج المثالى (!) للممثل.

وكما أن الممثل الواحد لا يمثل، غالباً، دوراً واحداً، كذلك لا يترجم المترجم الواحد، غالباً، شاعراً واحداً. وكما أن كل دور مسرحى أو سينمائى نوعى يتطلب من الممثل، إلى جانب مهارات وقواعد الفن الإجمالية، قواعد ومهارات خاصة، كذلك المترجم، لا يمكن أن يكتفى بالمهارات والقواعد الإجمالية لفن الترجمة، بل يحتاج إلى قواعد ومهارات نوعية، مع كل شاعر، ومع كل قصيدة، بما يتناسب مع مهمة ترجمة الشاعر المحدد والقصيدة المحددة.

فالمهارات النوعية التى تتطلبها من فانيسا ريديجراف أداء دور إيزادورا دنكان إنما تختلف عن المهارات النوعية التى تتطلبها من الممثلة الإنجليزية أداء أدوار أخرى.

ومن الواضح أن ما هو مطلوب من المترجم حين يترجم الأغاني الشعبية إنما يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم الكلاسيكيات، وما هو مطلوب من مترجم الرباعيات الفارسية يختلف عما هو مطلوب منه حين يترجم السونيتات الروسية، إلخ.

هذه المهارات النوعية لا يمكن أن تكون شيئاً أقل من تراكمات معرفية متميزة وثرية التنوع. ومن لم يسمع عن شجرة البتولا الروسية لن يلمح الريف الروسى الذى يرقد تحتها، ولن يفهم شيئاً من سيرجى يسينين. ومن لم يسمع شيئاً عن المستعربين لن ينجح فى ترجمة قصيدة بوشكين: «أريون» التى لا يرد فيها أى ذكر لهم. ومن لم يسمع عن أحرف شكسبير تجاه موت ابنه هاملت لن يفلح فى ترجمة كثير من سونيتاته، وهو ما حدث مع أولئك المترجمين الذين قذروا لها صياغات موسيقية تتميز بتدفق عذب فى حين أن الصياغات الموسيقية المطلوبة لترجمتها هى صياغات الشجية المريرة، كما بين ذلك إيفانوفسكى.

وكما أن كل زمن يحتاج إلى إخراج جديد لمسرحية كلاسيكية ما، فإن كل زمن جديد يحتاج إلى ترجمات جديدة للموروث الشعري. فكل شيء يتحول، والتحول هو قانون الوجود الأشمل، وهو قانون الثقافة الروحية كذلك، وقانون الأنس. إن نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان. والشئ الأكثر تميزاً هو أن المترجم إنما يترجم لمعاصريه، وليس لأجيال قادمة. فهذه الأجيال سوف تكون بحاجة إلى مترجمين معاصرين لها،

يتكلمون بلسانها هي، لا بلساننا نحن. كذلك، وبهذا المعنى، لا يبدو أن هناك ما يرر لمترجم عربي للشعر الأجنبي بيننا الآن أن يستخدم لسان أسلافنا: إنه يتحدث إلينا نحن، فكيف يتحدث إلى الأحياء بلسان الأموات؟ ونحن، بدورنا، سوف نموت، وسوف يأتي بعدنا أناس آخرون، مختلفون، مثلما يحتاجون إلى إخراج جديد للمسرحيات الكلاسيكية، يحتاجون كذلك إلى ترجمات جديدة للنصوص الإبداعية، حتى وإن كانت هذه النصوص قد ترجمت من قبل أكثر من مرة!

لا ثبات ولا خلود لشيء، ولا للفكر، ولا لواقعه المباشر، ولا لترجمة هذا الواقع المباشر. وإذا كان لابد أن نكون، فيجب أن نكشف ذواتنا في الآخريّة، بذويان في زماننا. إن حضورنا، بوصفنا مترجمين للشعر، إنما يكمن في هذا، وفيه وحده، أساساً!

وإذا أمكن لعلنا، بوصفنا مترجمين للشعر، أن يخترق الأزمنة القادمة، فلا يجب أن نهني أنفسنا كثيراً على ذلك، لأن نجاحنا في ذلك لن يكون غير عرض آخر من أعراض مريض إنساني قديم، اسمه الحنين!



مركز بحوث كالمبيوتر علوم عربي



قصيدة النثر العربية

ملاحظات أولية

رفعت سلام*

لعلهم آحاد - فحسب - من اطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية، حتى الآن. وكان لكل منهم أن يوظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو - حتى - العقائدي، دون أن يبيحه أحد منهم - بكامله - للآخرين (هل يمثل ذلك شكلاً من معادلة المعرفة = سلطة؟). ما من ترجمة، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات. اسم بلا جسد، وعنوان يرد في الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب. واسم مؤلفته يعرفه الجميع - من الأجيال الشعرية كافة - دون معرفة بكتابها ذاته. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة، مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر، «صالحة لكل زمان ومكان».

(١)

لكتاب (قصيدة النثر منذ صدور إلى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة من الشعرية العربية، منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨. بل ربما كانت فاعليته - عربياً - أعمق وأفدح من فاعليته فرنسياً، في مجاله الحيوي الأصلي، برغم عدم صدور ترجمته له حتى الآن (١) بالعربية (مفارقة قضى - في بعض جوانبها - آليات التفاعل الثقافي، وأشكالها العربية). وطوال هذه السنوات - قرابة أربعين عاماً - ظل الكتاب هاجساً أساسياً لدى شعراء «الحدادة» العربية. غائب حاضر، في آن، غائب بالمثل، حاضر بالقوة. لكنه الغياب الذي لا يقضى إلى نسيان، بقدر ما يفضى إلى التشبث بالغائب، ليصبح غائبه حضوراً فادحاً، بلا غفران. إنه نوع من المهدي المنتظر.

في العدد ١٤ من مجلة «شعر» البينروتية (ربيع ١٩٦٠)، ترد الإشارة الأولى إلى الكتاب في مقال لأدونيس

* ناقد وشاعر، مصر.

كانت المرة الأولى - في الكتابة العربية - التي تطرح فيها «قصيدة النثر» بهذه الدقة؛ ولعلها المرة الأخيرة. لكن المقالة تعتمد - بصورة مطلقة - على ما كتبه «سوزان برنار» في متقدمتها، بلا إضافة ذات بال، ودون اختراق للآفاق الشاسعة العميقة التي فتحتها، وأوغلت فيها وراء القصيدة.

ذلك ما يشدد عليه - أيضاً - الناقد محمد جمال باروت، في دراسته المهمة (الحدائق الأولى) (٣)، فيما يرصد - بالإضافة - احتدام الجدل حول قصيدة النثر، في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة «شعر» في ربيع ١٩٦٠، على إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر. وبموجب التمييز بين قصيدة النثر والقصيدة المحررة من الوزن والقافية، الذي أثارته قراءة أطروحة سوزان برنار، والقسم الذي يحمل عنوان «قصيدة النثر والشعر الحر»، اعتبرت حركة مجلة «شعر»، مثلاً، إنتاج محمد الماغوط في «حزن في ضوء القمر» شعراً حرّاً لا قصائد نثر.

موقف جماعي إجماعي من الكتاب باعتماد مفاهيمه وتبنيها - من قبل واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية في القرن العشرين - اعتماداً مطلقاً، ليتحول إلى «إنجيل» الجماعة المقدس. ومنه، تستمد أحكام التقويم بشأن الأعمال الشعرية، بوصفها مرجعاً وحيداً، وتستخرج أسلحة الهجوم ولدفاع - كترسانة مدججة - ولا مرجعية أخرى للحركة. ولعلامة به قائمة على استظهاره ونسخه.

لذا، لم يكن لأنسى الحاج - في مقدمة ديوانه (لن) ١٩٦٠ - سوى أن يكرر أدونيس، في استعادته الحرفية لمفاهيم ومصطلحات سوزان برنار:

يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافراً. وإنني أستخدم بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أريانا» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار (٤). لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر؛ أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانبة (٥).

يحمل عنوان «في قصيدة النثر» (٦). واستناداً إلى الكتاب - إلى مقدمته الموجزة، بالتحديد - يقترح أدونيس المصطلح، وي طرح خصائص قصيدة النثر، والتمييزات الأساسية بين «النثر الشعري» و«قصيدة النثر»:

ليس للنثر الشعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك، هو روائي أو وصفي يتجه دائماً إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي. ولذلك، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتنفس فيه وحدة التناغم والانسجام.

أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء. ذات وحدة منفلقة. هي دائرة أو شبه دائرة. لاخط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء.. متوازن.. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة.

أما خصائص «قصيدة النثر» التي تستكمل التمايز بينها وبين «النثر الشعري»، فتحدد - لديه - في ثلاث:

أ - يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاً عضوياً، مستقلاً. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة. فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر.

ب - هي بناء فني متميز. فقصيد النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية.

ج - الوحدة والكثافة. فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

فاعلية «سوزان برنار» - فى الشعرية العربية الحدائية - فاعلية تأسيسية للنظرى، عبر جماعة «شعر» أولاً، ثم من خلال أدونيس ثانياً. فاعلية بالوساطة، لا بذاتها. ولأنها كذلك، فهى منقوصة ومجتزأة؛ لأن أداة الفاعلية - الكتاب - لم يسمح لها بالحضور الذاتى، المباشر، والمكتمل، فى ذاتها، وإنما انحصر دورها فى استخدامهما الموجه، فى توظيفها من قبل «الجماعة» وبعض شعرائها. وهو توظيف اختصرها - وهى الشاعرة الشاهقة - إلى بعض أفكار لا تخرج عن الصفحات الأولى. وهى فاعلية ملتبسة - من بعد - لاختلاطها بفاعلية أدونيس الشعرية والثقافية.

أما مصادفة صدور الكتاب فى العام التالى - مباشرة - لعام تأسيس مجلة «شعر» (١٩٥٧)، فهى مصادفة مذهشة، ونادرة، فى التواريخ الأدبية. كأنه قد صدر من أجلها، ومن أجل قصيدة النثر التى كانت تتأسس فى اجتماعاتها، وعلى صفحاتها.

فهل هى مصادفة أيضاً أن تخلو الأعداد الثلاثة عشر الأولى من «شعر» من أية مقارنة لقصيدة النثر، قبل طرح بعض أفكار الكتاب فى مقالة أدونيس (العدد ١٤)؟

كأنما المجلة والجماعة كانتا فى انتظاره، من أجل تأسيس نظرى لقصيدة النثر.

ما أكثر الأسئلة.

وما أقل الإجابات.

(٢)

للقاهرة - شعرياً - سياق آخر، فى الزمن نفسه.

يضىء السياق كتابان أساسيان، كل منهما عمدة فى مجاله، يكشف منحنى كاملاً من «الشعرية» المهيمنة فى الستينيات المصرية، وربما العربية.

الأول: (الشعر العربى المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية)، للدكتور عز الدين إسماعيل. وهو «الرجع» - ربما - فى موضوعه، لدى الكثيرين، حتى الآن، رغم تقادم العهد

نصان سيتحولان إلى مصدر للأفكار الشائعة عن قصيدة النثر، لدى الأجيال الشعرية التالية، الخارجة على النسق الشعرى العام. نصان مرجعيان، بطويان - رغم كل شيء - على مفاهيم محددة، متماسكة، تحب عن أسئلة الحد الأدنى، بما حوّلها - تاريخياً - إلى «ما ليس مستوي» لقصيدة النثر العربية، سيدخل دائرة المحفوظات المتفرقة على الشعراء القادمين.

لكن النصين افتقرا - طوال السنوات التالية - إلى أية إضافة إيجابية، أو تطوير نقدى منهجى، لما ورد بهما، سواء من الشاعرين - أدونيس والحاج - أو من غيرهما (إذا ما نحينا جانباً بعض المقالات التى لا تندرج تحت «إعادة إنتاج»). ثمة كتابات مهمة - بالتأكيد - فى «الحدائق» الشعر العربى المعاصر، وآفاقه المختلفة، انطوت على مفاهيم ورؤى تتجاوز ما كان مستقراً فى الوعى الرومانسكى والوعى «الواقعى» الاشتراكى، لكن «قصيدة النثر» من حيث هى موضوع خاص، ذى إشكالات نوعية خصصت - ظل بمنأى - عن المقاربة، مرة أخرى.

أسئلة أليمة، ولا إجابات، أفندحها سؤال «الإيقاع» والقصيدة تكتسب - إبداعياً، عربياً - أرضاً جديدة، ولا ضوء وحيداً.

موجة عارمة فى إبداع قصيدة النثر، طوال الستينيات والسبعينيات، جرفت معها - إلى هذا الحد - بعضاً من أساطين الكتابة «التفصيلية»^(٦) أصبحت القصيدة واقعاً شعرياً متزايد الحضور، ولا رؤية نصيرية، لا ترجمة، ولا اجتهداً.

لذا، يقف النصان نصباً من علامات الاستفهام والتعجب معاً، شاهداً نموذجياً على «سعة ثقافية بكملمها، متكررة فى تاريخنا الثقافى».

وخارج النصين، سيؤم أدونيس - العشرين عاماً تالية - مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر، للكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبى .. إلخ. لتشكل مرتكزات خطابه الكتابى؛ فتنتقل - من جديد - من «الحدائق» إلى الآخرين، دون إحالة - هذه المرة - إلى المصدر، أو معرفة به.

بمنهجه النقدى ورؤاه النظرية (ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦).

ولن نعثر - مرة واحدة - على مصطلح «قصيدة الشعر»، أو ما يشير إليها، على امتداد أكثر من أربعمئة صفحة من القطع الكبير. كأنه وكأنها ليسا من «قضايا الشعر العربى المعاصر وظواهره الفنية». لا إشارة واحدة.

هو محاولة لرصد «الشائع»، المهيمى العمومى، فى الشعر «المعاصر»، ولا موضع للاستثناء، والخارج عن المجرى العام والهيمنة.

وقد اتسعت الطباعات التالية لتذييلات تلاحق الأجيال التالية، وصولاً إلى أهم الأعمال الشعرية فى التسعينيات، لكنها احتفظت بالموقف نفسه من «قصيدة الشعر» - من حيث هى قضية نقدية وإبداع شعري، معاً.

سنجد - فى المتن والتذييلات - أسماء صلاح عبد الصبور والبياتى وحجازى والسياب ونازك الملائكة، لكننا سنجد أيضاً أسماء عواد ناصر وسعدى على السند ورعد عبد القادر وفوزى خضر. لكننا لن نعثر على اسم «أنسى الحاج»، ولا «شوقى أبو شقرا»، على سبيل المثال.

نعثر على اسم «أدونيس» مرتين، على سبيل الحصر: «فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغةً خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز»^(٧). لكن اللغة - لدى ناقدنا القدير - لا تحيل إلا إلى ذاتها، إلى خصوصية تجربة أدونيس فى «قصيدة الشعر». لغة، فى ذاتها، منقطعة عن التجربة الشعرية. وترد الإشارة الثانية بصدد الحديث عن تطور «معمارية القصيدة الجديدة» على أيدي الشعراء فى الاتجاه الدرامى^(٨). وعلى النهج نفسه، تبدو «قصيدة الشعر» خارج معمارة القصيدة الجديدة وتطورها. موضوع خارج الموضوع.

والصمت المطبق، المطلق، يشير التساؤلات. أهو حكم نقدى ما - بالسلب الصامت - على «قصيدة الشعر»؟ أم إنها القصيدة الحافلة بالمتفجرات النظرية والمآزق النقدية؟

هذا كتاب شئت به أن أشارك فى تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربى، بأن أستعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر، التى أثبتت خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وأن أستكشف كذلك ما لم يشر من قبل من هذه القضايا والظواهر..^(٩).

لكن ما جرى - تطبيقياً - لم يخرج عن التجاهل التام لواحدة من أهم الحركات الشعرية العربية، كأن وجودها مرادف للعدم.

محاولة للنفى خارج الذاكرة الثقافية، أم هروب من العجز الذاتى عن المواجهة النقدية؟ تساؤلات عصية بطرحها، أيضاً - الكتاب الثانى - ولنتنبه إلى العنوان: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر)، للدكتور عبد الغفار مكاوى^(١٠): بودلير ورامبو ومالارميه، ولا قصيدة نثر. تحليل دقيق، ناقد لرؤية العالم لديهم، وتحليل مرهف - فكرياً - للعالم الشعرى، دون تطرق ذى بال إلى بنية العمل الفنية. وتختد «إشراقات» رامبو باعتبارها «مجموعة القصائد النثرية»^(١١)، فحسب. ولا سؤال فى تلك «القصائد النثرية»، وماهيتها الإبداعية، ولا بنيتها الفنية.

هو منطق الحذف والاستبعاد. ليس المنطلق ما هو كائن كينونة فاضحة فى الواقع - واقع الشعر العربى، أو الفرنسى - بل ما هو كائن فى العقل النقدى، أو ما يراد له أن يكون. وتحقق إرادة هذا العقل واقعياً بأن يحذف الواقعى - أو بعض عناصره الحيوية - وأن يستبدل به، أو بها، ما هو ذهنى. يتحول الواقع الشعرى - بذلك - إلى واقع ذهنى، محكوم بإرادة الناقد، وذوقه الفنى، وتوجيهاته الإيديولوجية الشعرية. حذف واستبعاد - من ناحية - وتضخيم وتزويد من ناحية أخرى، لسد الفجوات الناجمة عن الحذف الإرادى.

ما من طرح للقضية ذاتها، وإبداء الموقف منها - نقدياً - بما قد ينسبها، من وجهة نظر الكاتب، بل الصمت المطبق، المطلق. فطرح القضية إثبات - بمعنى ما - لها، وتحقيق لحضورها، حتى إن اتخذ شكلاً سلبياً. إثبات وحضور ليسا مرغوبين، ولا ضرورة لهما فى ذاتهما. فحضورها

تحدُّ - لذوق «الجماهير الواسعة» ووعيتها، التي لم تكن متمثلة، بعد، للتحول الشعري السابق إلى النسق التفعيلي. بل كانت القصائد قطيعة وتحدياً للشعري السائد (خروج قصيدة التفعيلة ظافرة من المعركة مع التقليد، العنفوان الشعري لصالح عبدالصبور وحضوره المهيمن، صعود الجيل الثاني من شعراء التفعيلة، إغلاق منافذ النشر في وجه قصيدة النشر العربية).

فالدويان - إذن - قطيعة مع «الإنشادية التقدمية» الحماسية، التحريضية، وقطيعة مع المتن الشعري العام في القصيدة المصرية، آنذاك، واختراق للحصار التفعيلي المضروب على قصيدة النشر، وصعود ضد ذلك التواطؤ السري، ورغم.

ديوان خارج جميع السياقات. وسوف تطرح الدراسة الملاحقة بالديوان للنقاد «إبراهيم فتحى» سؤال الوعي بالعالم والذات الكامن في التجربة، لكنها لن تخرج عن المأثور النقدي المعاصر في تجاهل سؤال «قصيدة النشر».

كحجر في بئر بلا قرار، كان الديوان. جريمة يتنصل منها الجميع، بالصمت عليها: فما تبناه «التقدميون» الذي صدر عن جمعيتهم (لأن «عائده السياسى» لم يكن ذا بال، بحكم طبيعة الشكل الفنى المضاد للإنشادية التحريضية)، ولا اعترف به - شعرياً - شعراء التفعيلة ونقادها المهيمنون على منابر النشر، إن كانوا قد سمعوا به أو عرفوه.

ولعل مبرر إصداره ضمن السلسلة «التقدمية» لم يكن شعرياً، بقدر ما كان تنظيمياً، يستند إلى عضوية الشاعر في «الجماعة» وانتمائه السياسى. هو انحياز إلى السياسى الكامن فى الشخص، لا الشعري. كما أنه - بالقطع - لم يكن انحيازاً إلى الشعر فى ذاته، بمعزل عن شخص كاتبه.

غاب الشعري فى ظل السياسى. وتكالبت ملايسات عدة لارتكاب جريمة وأد شارك فيها الجميع - والشاعر - وتصل منها الجميع.

وظلت «قصيدة النشر» القضية الغائبة، فى الإبداع والنقد المصريين، بما هى قصيدة خارجة على «النظام» و«المؤسسة»، وبما هما (النظام والمؤسسة) طرفان فاعلان

السلبى - حتى - تقليل من الحضور الآخر. شرك به، وكسر للواحدية الشمولية المطلقة. فلا موقع - فى الذهن النقدي الأدبى، وغير الأدبى - للتعددية. من حيث هى واقع أو احتمال. الواحدية هى النموذج الذهني الأعلى الذى يسعى الجميع - كل فى مجاله - إلى فرضه فرضاً، بقوة الحذف والإلغاء، بالصمت والعنى الإرادى

لا مواجهة، إذن، لفكرة «قصيدة النشر». ولا للقصيدة ذاتها.

تواطؤ سري، ضمنى، على التجاهل والسيان.

(٣)

فى ظل هذا التواطؤ السري، صعد أول ديوان مصرى لقصيدة النشر: (مدخل إلى الحداثى القاعدية)، لعزت عامر عام ١٩٧٩ (١٢). لم يصدر عن ديوانى بل عن جماعة أدبية / سياسية، لها توجهها التقدمى، التى يتسمى الشاعر إليها:

إن كتاب هذه السلسلة يرفض جميعاً القول باللاوعى الخلاق.. فلن يرصد الرصيد الانفعالى للشوة الشعبية شيئاً.. وليس هذا الموقف من الفن وفقاً على طبقة اجتماعية واحدة أو مدرسة فنية واحدة. إنه يجمع خلفاً اجتماعياً وثقافياً عريضاً، من القوى المساعدة التى تعمل على تقويض العالم القديم عالم النهب الاستعماري والتوسع الصهيونى، الاستغلال الرأسمالى.. فبين الجماهير الواسعة وبينهم حوجز وسدود أقامتها الطبقات الرجعية (١٣)

بيان يليق - حقاً - بفرسان «الواقعة الاشتراكية» فى ذلك الزمن، وعياً وقاموساً وجزماً «زيادة الرصيد الانفعالى للشوة الشعبية» هى هدف التوجه إلى «الجماهير الواسعة»، من أجل تقويض «عالم النهب الاستعماري» الخ. والكاتب أداة «زيادة الرصيد»، من خلال نصه المكتوب

لكن قصائد النشر التى تلى هذا «المايميستو» ترفض هذا الدور الوظيفى، الاستعمالى، بما تمثل من قطيعة - بل

لهما أن يتخذا موقفاً الدفاع - فيما بعد الإنجاز - ضد القادمين. هكذا، يتوحد الموضوعى فى الذاتى، والثقافى فى الشخصى^(١٥).

من انخسنيات إلى الستينيات، احتدمت المعركة، وبلغت ذروتها الفاصلة فى بيان «لجنة الشعر» بالمجلس الأعلى للآداب والفنون (أحد أجهزة الدولة الثقافية):

إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفى للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات.. منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية.. مما يجعل كتاباتهم مرفوضة.. لأنها تشيع فى كيانتها العضوى عنصراً غريباً يهدمه.. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة فى التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل وما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص^(١٦).

بيان تحريضى يتوج التهجمات المنتظمة من مجلتى «الرسالة» و«الثقافة» على الشعر الجديد. لكنه - فى الوقت نفسه - «مذكرة» موجهة إلى نائب رئيس الوزراء للثقافة والإرشاد القومى لاتخاذ إجراءات سلطوية، تنفيذية، ضد الاتجاه الشعرى الجديد. ولندكر أن تاريخ المذكرة / البيان يصل إلى نوفمبر ١٩٦٤.

أجهزة حكومية راسخة تمتلك فاعلية التدخل، وتمنحها القوانين واللوائح هذا الحق؛ بل تفرضه عليها وظيفة ودوراً. ويكون من حق العقاد - بحكم منصبه البيروقراطى - أن يقوم بالتأشير على ديوان صلاح عبدالصبور «إلى لجنة النشر، للاختصاص»، وإلى اشتراط ألا يلقى الشعراء المدعوون إلى مهرجان دمشق شعراً تفعيلياً (جديداً)، كى يوافق - بحكم سلطات منصبه - على سفرهم. وأهم القصائد والدواوين لا تجد مكاناً لها فى مجلات القاهرة، ودور نشرها، فترحل إلى بيروت، لتنفجر المعارك بالقاهرة.

وعلى التيار المحافظ، التقليدى - الذى ظل يحتل الأجهزة الثقافية - كان يدرك، بالوعى أو اللاوعى، أنه

- فاعلية أساسية - فى الواقع الأدبى (طوال أكثر من أربعين عاماً، تحتكر المؤسسة الحكومية المجلات الأدبية، والصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات العامة، وعقد المهرجانات والندوات الداخلية، والعروض للمحاركة، ومنح الجوائز والامتيازات المادية والأدبية، والإذاعة والتليفزيون. كما أنها الناشر لما يزيد عن ٩٠ ٪ من الكتب)^(١٤). مؤسسة تمارس حق الاعتراف أو الإنكار أو التجاهل، حق القبول حتى التبنى، أو الرفض، حق المنح، أو المنع. لا حيادية، ضد الجديد - باعتباره خروجاً على النظام والاستقرار» الأدبى - إلى أن يفرض ذاته بقوة الأمر الواقع، ويصبح عنصراً من «النظام» الأدبى العام.

وكان لقصيدة النثر المصرية أن تنتظر حركة شعرية قادمة تستطيع أن تنجز ما عجز عنه الشاعر الفرد، الخارج على السياقات، وما عجزت عنه القصيدة العربية، من اختراق للمصدود والحصون المصرية.

(٤)

حينما صعد «صلاح عبدالصبور» - (الناس فى بلادى)، كان التقليديون يحتلون القلاع والمنابر، قادمين من العهود القديمة. مثلهم الشعرى الأعلى: المعرى والمتنبى؛ مثلهم اللغوى: القرآن؛ مثلهم الأخلاقى والوجودى: الإسلام، وهامش سطحي من معارف عامة بآداب أجنبية، قد تغنى عند المباحكة الثقافية.

كانت شمس «أبوللو» قد غربت بلا عودة. والخمسينيات تجيء بالفلول والأشباه المقلدين، بلا ومضة شعر. وطه حسين والعقاد - الغريمان - ينتصبان حارسين على البوابة الأدبية، يمنحان - أو يمنعان - تصاريح الدخول؛ كل منهما يحمل تاريخاً من المعارك والمنازلات، يحمل معرفة بالأصول والفروع، يحمل المسؤولية عن الكون الأدبى (إن أغضب عينه برهة أنهار). لا شعر، لكنهما ساهران، حارسان للتقاليد الغابرة.

كان العقاد قد انتهى من «عقرياته» الإسلامية إلى تنصيب نفسه عدواً للشيوعية العالمية. وكان أرقى ما أنجزه طه حسين يقبع فى الورا على مسافة تقارب العشرين عاماً. وأن

يقول حجازي. لا مفر - إذن - من المواجهة في المكان نفسه لاستنفاد الزمان. سيكون يتخذ شكل الحركة، وحركة مرادفة لجوهر السكون.

(٥)

عملان يثيران الالتباس في هذا السياق: (كتاب حرف الـ ح) لبدر الديب، و(مواقف العشق والهوان وطيور البحر) لإبراهيم شكرالله.

كان الكتاب الأول معروفاً بين دائرة أصدقاء الديب المقربين في الأربعينيات. ونشرت بعض مقطوعاته في مجلة «البشير»، دون صدور كتاباً إلا عام ١٩٨٨ (١٩)، بعد أربعين عاماً من كتابته: تأملات ذهنية، وومضات شعرية، وسرد أسطوري فانتازي، وأحلام كابوسية، وانتهابات خطيرة للأعراف:

إن الأشياء الشاسعة تتسع على روعي فلا أستطيع النطق بها. من «رامبو» إلى «إلبوت» إلى «العاذر» إلى «الملك لير» إلى «بروميشوس» إلى «القمر المقتول» إلى «دون كيشوت»: أنا فرد ضائع، متفرد في طريق الكينونة الذي لا ينتهي.

كتابة متحررة من القوالب والأبنية الكتابية، مستخدمة - في الوقت نفسه - العديد من الأشكال الأسلوبية، لا للتوصل إلى شكل أو قالب بعينه، بل لاختراق الأشكال والقوالب وأبنية الوعي. إنه:

تعبير عن أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات، وعلى ما كان يعانيه الوطن من ترد وخضوع أمام الموجة الأمريكية الغامرة للفكر الغربي بكل ما فيها من تحليل وتفسير (٢٠).

كتابة حرة تستعصى على القولية والمصطلحات التصنيفية. هي إحدى نتائج المغامرة الذهنية والخيالية التي اشتعلت في النصف الثاني من الأربعينيات: جماعة «الخبز والحرية»، مجلة «التطور»، انفجار السيريالية، (بلوتولاند) لويس عوض، بشر فارس ورمسيس يونان وأنور كامل. لكنها كتابة لم تؤسس أو تغير الكتابة، لأنها كانت خارج الكتابة،

يخوض معركة وجوده الأخيرة، فخرجت الأسلحة كافة التي تم اختبارها والتدريب عليها في الحقب السابقة، باسم الأجهزة - هذه المرة - لا باسم الكاتب الفرد. مثلما كان الحال فيما قبل الثورة. ولم تهدأ قرعة المعركة إلا مع نهاية الستينيات، تماماً في الأعوام التي شهدت انفجار قصيدة النثر في بيروت.

معركة طويلة، مريرة، قاربت العشرين عاماً، تطايرت فيها الاتهامات إلى حد «العمالة». وسيكون للمعركة الظاهرين وأبنائهم البررة - شعراء ونقاداً - أن يكرروا الموقف المحافظ نفسه مع الحركة الشعرية التالية، بعد استئصالهم على النائم والأسلاب: المناصب. اختلفت شدة، من الحالسين على الكرسي، لكن جوهر الموقف لم يختلف.

بعد عشرين عاماً من مذكرة «الحمة الشعر» بكون عبد القادر القط قد أصبح رئيساً لتحرير مجلة «إبداع»، فينفذ - حرفياً، ضد الأصوات الشعرية «غير التفهيمية» - ما سبق أن طالبت به المذكرة في مواجهة جيله الشعري: «أن يخصص الجزء الأقل للتجارب التي لم تستقر بعد لتشكل الجزء الأكثر للصور التي اصطفها تاريخ الفن على مدى القرون الطوال» (١٧). ويخصص بضع صفحات - في مؤخره كل عدد - لباب «تجارب». وبعده يحتل أحمد حجازي مقعده في المجلة، فينفذ مقولته الغربية: «قصيدة النثر شعر ناقص»، فينشره - على مضض بين الحين والحين - في التسعينيات الأخيرة، حتى بعد أن أصبحت قصيدة النثر واقعاً شعرياً حاضراً.

لكنها - ربما - طبيعة «الأجهزة» من حيث هي أدوات للنظام السياسي: الحفاظ على الاستقرار والنظام، بكل معنى؛ ضد المغامرة والتجريب بوصفهما مبادئاً شمولياً، وضبط الحركة والتوجهات في مسارات معلومة محددة، مطلوبة؛ لا خروج على العام، الجمعي، ولا انتهاك للتراث، اللوائح التي تحدد الماهية والكيفية، حتى في الشعر.

إذن، لا مغامرة، بل إعادة إنتاج لما أنتج سلفاً. لا اكتشاف؛ فقد تكفل السلف الصالح - المعبد والقريب - بالمهمة، حتى استنفادها: «هذه آخر الأرض» (١٨)، على ما

(٦)

في يوليو ١٩٧٧، صدر بالقاهرة العدد الأول من مجلة «إضاءة» - ٧٧ الشعرية، بعد أكثر من أربعين عاما من «أبوللو»، خارجة على المؤسسات والأجهزة.

شارة على صعود جيل شعري - بالمعنى الفني - مغاير في التوجهات الإبداعية، لا في القاهرة فحسب، بل في بلدان عربية كثيرة. ضد اللغة ذات البعد الواحد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية المنبرية، وانتحال الشاعر دور النبي / العراف / المحرض / الزعيم / المطلق / الفاعل أبداً. ضد الركود الذي آلت إليه - على وجه السرعة - قصيدة التفعيلة. ضد المعيار «التفعيلي» من حيث هو شرط قبلي، خارجي، للشعرية، وأداة موحدة - بالتالي - بين الفث والشمين، من حيث المبدأ. ضد القولية، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ «النمذجة» في ذاته، والشروط القياسية الموحدة» (٢٢).

جيل كامل يصعد، فيضع «الرواد» بين قوسين، هدفاً لحرب الأسئلة. ويضع قصيدتهم - على تنوعاتها المتقاربة - متهمًا في قفص المحاكمة. لم تكن «التفعيلة» هدفاً منفرداً في ذاتها، إنما هو النسق الشعري بكامله، لا بأحد عناصره.

هكذا، يتحول الاستثناء السابق - مع تصاعد الجيل - إلى القاعدة العامة، والهامش المحاصر إلى المتن.. صوب الحرية، وانفتاح القصيدة على مصاريعها، بلا حدود أو أسلاك شائكة. مرة واحدة، وأبداً.

وتبدأ معركة جديدة تكرر آليات ودعاوى معركة التفعيلة. كإعادة إنتاج لها. واستخدم شعراء ونقاد «التفعيلة» الاتهامات نفسها التي وجهت إليهم - من قبل العقاد وعزيز أباطة وغيرهما - لتصويبها إلى «قصيدة النثر» وشعرائها. كأن التاريخ يبيد نفسه - هذه المرة - في شكل مهزلة، دفاعاً عن «التفعيلة» التي اختصرت الشعر، وتحولت إلى «وثن» مقدس حل محل وثن «الوزن الخليلي». لا بد - في جميع الحالات - من وثن ساء، يحدد الحدود، ويمنح الصكوك، ويوفر الطمأنينة الذهنية. أما تلك الحرية غير المشروطة، فتثير القلق والانزعاج.

خارج السياق، معزولة في حلقة مغلقة منعزلة، معتمضة بشقاقتها الرفيعة «الأجنبية»، بلا اشتباك مع الخارج. أسئلة محلقة في فضاء مغلق، مكتفية بذاتها. إنما هي - فحسب - متعة المغامرة الروحية المختلطة بالمغامرة النصية.

سيحاول البعض - بعد أربعين عاماً - أن يلصق على الكتاب بطاقة «قصيدة نثر»، بعد أن سقطت عنها صفتها الجارحة كـ «وصمة عار» أدبية. لكن الكتاب يتأني - رغم حسن النوايا - على الاستخدام العشوائي للمصطلحات، بآثر رجعي (٢١)، وعلى سجنه في مصطلح دال على شكل معين، وهو الهارب إلى خارج الأشكال والأنماط.

والعمل الثاني ديوان من قصائد النثر، نشر متأخراً قرابة العشرين عاماً؛ وصاحبه أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية، بدأ معها، واختفى صوته الشعري بصمتها. لا حضور، ولا فاعلية. لا تماس، ولا تقاطع مع تيارات الشعر وأجياله، مع قضايا الشعر ومعاركه. لا وجود، بأى معنى أدبي. وهى - أيضاً - دائرة الأصدقاء الحميمين، كحلقة حزبية سرية.

وحينما ينشر الديوان - في الثمانينيات - يكون الواقع الشعري قد تجاوز تجربته الشعرية وآفاقها التي تكلست في مخبئها المظلم، ففقدت حيوية الحضور الحي.

تجربة رائدة غريبة تقف على حافة السياق. كأن صاحبها رمى بالقصائد، ثم انتابه النسيان، فلم تصل تماماً إلى «من يعينهم الأمر»، لم تدخل السياق تماماً، فيما أدارت ظهرها للسياق العام.

هكذا، أفلتت التجربة من الذاكرة الشعرية إلى هيولى الأعمال والمغامرات والصراخات في غير ذى واد. كأنها كانت طلقة في فراغ، معلقة أبداً ولا تصل. وحينما سيسعى «شعراء السبعينيات» في مصر إلى تأسيس قصيدة النثر - بصورة نهائية - في الشعر المصري، سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس من بينهم «إبراهيم شكر الله».

سيعرفون به حقاً، لكن بلا حاجة إليه. لقد فات الأوان.

أما الخطوة الأخيرة المعلقة، فهي محاولة تبني شعراء النثر، واختلاق شجرة أنساب شعرية، لحشرهم في القبيلة حشراً^(٢٤). أبوة مفروضة، يسخر منها «الأبناء» الخبيثاء، وأجداد من الغرباء.

(٧)

لم تكن «قصيدة النثر» مشروع «شعراء السبعينيات» في مصر، كانت أحد تجليات مشروعهم الشعري، المضاد للإنشادية والنمطية وإعادة الإنتاج، لا المشروع ذاته. لم تكن السؤال المطروح، لكنها كانت إحدى علامات الاستفهام الضمنية، المضمرة. ما من مفاضلة بين «التفعيلي» و«النثري»، في ذاتيهما المجردتين، المطلقتين، وما من أحكام قيمة.

فالتحرر من القبلي، والتقليدي، وتحرير المحرم، هو ما أفضى بهم - ضمن نتائج أخرى - إلى «قصيدة النثر»، أحد المحرمات الإبداعية في الشعرية المصرية، بما أن إشكال القصيدة أعمق وأشكل من أن تختصر إلى ثنائية حدية. لم تكن هدفاً مسبقاً، أو غاية، بل نتيجة لتوجهات شعرية صوب الحرية الإبداعية.

هكذا، كان للبعض أن يمارس حقه في ارتكاب «المحرم» الشعري، دون أن يقدم أحد أحكام القيمة في القضية، باعتباره - هذا «المحرم» - متسعاً لجميع احتمالات الخروج الشعري، في آن، وساحة مشروعة للتجريب الحر، غير المشروط، وتجلي الخصوصية الفارقة للذات الشعرية.

إعادة اكتشاف لليومي، الآني، التفصيلي (نفيًا للتجريدي، الذهني، أو الفكري التبشيري) باعتباره المادة الحيوية للحياة، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للآخرى) من برائن التغييب والقمع الصامت (استعادة المرأة - بالتالي - من برائن الاستعارة والرمز، وتحريرها منها؛ أي إعادة الاعتبار إليها من حيث هي امرأة في ذاتها، كائن إنساني، لا صورة ذهنية ذات طبيعة استعمالية). هي المرأة الأولى، الحبيبة، العشيقة، الأنثى، المرأة الجوهرية. وأفعال الجنس وإشاراته إنما هي تحقيقات الوجود الإنساني الجوهرية.

بل الارتباك العقلي، باعتبارها باهظة الثمن من مسؤولية ما اعتاد أحد على تحملها.

حرية تشبه الفوضى، والتمييز بينهما مسؤولية أخرى لا يحتملها إلا من كان ذا بصر حديد. معصية، أم نقمة؟

مماحكات في المصطلح^(٢٣)، اتهامات بإفساد اللغة، والخروج على التراث، والانسياق وراء موجات «مستوردة»، والغموض... إلخ، تنتهي بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر «للاختصاص» (تكراراً ألياً لموقف العقاد من ديوان صلاح عبدالصبور)، أو - في أفضل الحالات الليبرالية - اعتباره شعراً ناقصاً. يكمن النقص في غياب «التفعيلية»؛ ذلك الموقع الموسيقي المعياري، السابق والخارج على الشعرية؛ القصيدة، باعتباره شرط الشعرية.

بذخ إبداعي طوال الثمانينيات، «عدم نقدي» بل جبهة نقدية شعرية متراسة ضد هذا التحول الجارف إلى قصيدة النثر، بلا اتفاق مسبق. وأدباء «التفعيلة» الذين احتلوا المناصب في الأجهزة الثقافية والإعلامية - لا يتورعون عن استخدام سلطاتهم البيروقراطية ضد القصيدة (هو نفسه ما حدث معهم من قبل).

فهل تستطيع السلطات البيروقراطية إهداف القصيدة؟

إنما هو فرض الأمر الواقع الشعري، بقسوة الفعل الإبداعي في مواجهة الفعل التكراري، وإعادة الإنتاج الرتيبة الفاترة. حيوية جارفة في مقابل الركود والاستقامة إلى «المكانة» المتحققة، التي أن أوان الدفاع عنها، وعما تحققة من امتيازات شخصية متفاوتة.

هنا - وفقاً للقانون - يختلط الدفاع عن الشعري والنقدي الموضوعي بالدفاع عن الذاتي، والخصوصي. ويدور الدفاع - في وجهه الموضوعي - كمنجاة لتثبيت الزمن عند لحظة معينة لا يتجاوزها (الستينيات)، لحظة التحقق الذهبية لشعراء التفعيلة. هي «آخر الأرض» - نهاية الزمن. وما يعقبها يجب أن يكون استعادة دائمة لها. وإلا فهي انحدار، يتزايد كلما تزايد الابتعاد عن اللحظة / الأصل. فالخروج - هنا - خروج عن «الأرض» إلى الهاوية، وعن الزمن إلى العدم.

من المنطلق النظرى نفسه، باعتبارها الحجر الأساسى للبحر. فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلى - تحرراً من عبثه - فهل لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟

واختراق مهابة اللغة الشعرية المتعالية، الكتبية، الإنشائية، الخطابية - من قبل «وشربت شايًا فى الطريق / ورتقت نعلى» - سيصبح شارةً إلى بلاغة جديدة: بلاغة اليومى، الذاتى، الجسدانى، المدنى. موصوف بلا صفة، وخبر بلا مبتدأ، وفاعل بلا فعل. فانتازيا الرعب والصخب المعدنى للإنسان المرمى على رصيف المدينة الكابوسية، بلا حيلة.

وضع وجودى يتفجر بالأسئلة المستحيلة، بلا إجابة: ماذا، كيف، لماذا. «لم لا تفهمون مايقال؟» فهل كان الوضع السابق نعمة، أم نقمة؟ هل أسفر - ونتج - عن رؤية، أم عمى؟ هل انطلق من بصيرة، أم عين ضريبة؟ والأطلال المتساقطة فوق الرؤوس - منذ الهزيمة، فالسبعينيات - أهي إجابة أم سؤال؟

ما من شيء يغرى بالنشيد، ولا - حتى - بالثناء.

فمن أين يجيء الإيقاع المضبوط، القياسى، المتواصل بلا اختلال، فيما الكون يعج بالفوضى، والروح بالتضارب؟ أمن خارج الكون؟ أمن خارج الروح؟

لا مرجعية للكتب والأقوال الماثورة. لا مصداق لما يأتى من خارج. موضع ريبة واستخفاف. زمن التعاليم انتهى، فمن يخبر المعلمين المأخوذين بأصواتهم وتعاليمهم أمام المقاعد الشاغرة، لا يرون الفضيحة؟

زمن مضى، وزمان يجىء.

معه، نخرج شجرة ذات أكمام، منذورة للقادمين.

لا الفكرة، ولا الشعار، ولا العقيدة السياسية؛ بل محاولة اكتشاف الحضور الوجودى للذات الفردية فى العالم، ابتداءً من جسدها وأوهامها وأحلامها وانكساراتها و - حتى - خزعبلاتها. تلك التفاصيل الصغيرة للروح والحياة اليومية، إلى حد الثرثرة أحياناً، والابتذال أحياناً أخرى.

ذلك ما قد يشير إلى «شعرية» أخرى، بلا «شاعرية». شعرية التعرية والصدم والفجاجة، بلا ورقة توت شاعرية.

شعرية لا تفتقر إلى إيقاعها الخاص (خاصة أنهم شعراء قادمون من «قصيدة التفعيلة»، التى قدموا فيها قصائد ودواوين أولى؛ بل - أحياناً - من «القصيدة العمودية» إلى «التفعيلية» بتراث كل منها الذى ينطوى عليه الشاعر). إيقاع لا قياسى، لا معيارى - حتى الآن - يقوم على التوليف بين هشيم التفعيلات، وأشكال من المحارفات (اشتراك كلمتين متواليتين - أو أكثر - فى حرفين أو أكثر)، والجناسات الكاملة أو الناقصة، والصيغة الصرفية الواحدة (٢٥) (ذلك ما سينتفى - تقريباً - فى قصائد التسعينيات التالية، لدى جيل آخر، مغاير فى شجرة نسبه الشعرى، ومصادر ثقافته الأدبية).

مع هذا الجيل، أصبحت «قصيدة النثر» أمراً واقعاً فى الشعر المصرى، ركنًا أساسياً من الواقع الشعرى، لا يقبل الوأد أو النفى، باعتبارها أحد توجهات جيل شعرى، لا فردى. ولعلها تندرج ضمن «تحرير الخيال الشعرى» - الذى انطلق إليه الجيل - من المبادئ والقوانين المطلقة، الجامدة، وافتتاح أفق شعرى بلا محرمات، أو ممنوعات. يصبح كل شيء موضع شك، وتساؤل، واحتمال؛ كل شيء: حلال.

ولا قفز فى الفراغ من فراغ.

فكسر وثن «البحر الخليلي» المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعيارى للشعرية - على أيدي شعراء ونقاد «التفعيلة» - إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن «التفعيلة».

- ونشير إلى أن هذا الفصل من الشعراء لم يدركوا - من قصيدة الشعر - سوى بعدها «اللافتيلى». لذلك، سرعان ما تراجعوا عن هذه الخطوة غير الأصلية في تجربتهم الشعرية. بل إن أحدهم تراجع إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى القصيدة المحمودة، في أعماله الأخيرة، بعد اعتقاله. وراجع موقف درويش، التقليدى، المرتك، من قصيدة الشعر، باعتبارها «جنساً أدبياً»، في حوارها بجريدة أخبار الأدب، ٩ فبراير ١٩٩٧، ص ١٠، بعنوان «قصيدة الشعر ليست شعراً، ولكنى أخاف ميلشيتاها»، دون أن يقدم تبريراً لتجربته «اللافتيلى» التى احتلت ديواناً كاملاً.
- (٧) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، قضاياها وظواهر الفنتية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، القاهرة (د.ت)، ص ١٨٢.
- (٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠.
- (٩) المرجع السابق، ص ٥. والإشارة إلى «الخمس عشرة سنة الماضية» تخص تاريخ صدور الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦. والتشديد من عندنا.
- (١٠) نعتمد - هنا - الطبعة الأولى من الجزء الأول (الدراسة)، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- (١١) المرجع السابق، ص ١١٢ و ١٤٥.
- (١٢) عزت عامر: مدخل إلى الحدائق الطاغورية، سلسلة كتاب الغد (١)، القاهرة ١٩٧١.
- (١٣) المرجع السابق، المقدمة: «هذه السلسلة» ص ٥ - ١٠.
- (١٤) شهد هذا الاحتكار حالات استثنائية من الخروج عليه - كإصدار مجلة أو كتاب - لكنها عانت من نتائج سطوته الشاملة، كالحكم على المجلة أو الكتاب بالسجن في دائرة مغلقة محدودة من القراء، خاصة أن هذه السطوة مدعومة - أيضاً - بقوة القوانين.
- (١٥) يمكن الرجوع إلى معركة طه حسين والعقاد مع الشعر الجديد في كتاب:
- عبدالعظيم أنيس ومحمود العالم: فى الثقافة المصرية، طبعات مختلفة.
- (١٦) مجلة الثقافة، ١٧ نوفمبر ١٩٦٤، نقلاً عن:
- غالى شكرى: ذكريات الجليل الضائع، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤، ص ٨٧ - ٩٤.
- (١٧) المرجع السابق.
- (١٨) ليس مصادفة - على سبيل المثال - أن يعود أحمد حجازى، فى ديوانه الأخير أشجار الأسمنت إلى المعارضة التقليدية لشوقي والبحترى، ثم العقاد - فيما بعد. وتكتظ تجربته - خاصة فى السنوات الأخيرة - بقصائد الرثاء، بعد أن كانت أعماله الأولى حافلة بقصائد المديح والتمجيد لعبد الناصر والائتقاد الاشتراكي، التى أعقبها - بمرثية للعمر الجميل.
- قارن بالتجربة المغايرة - جذرياً - لدى صلاح عبد الصبور.

(١) ماصدر عن «دار المأمون» ببغداد، بعنوان «الشعر العربى»، وتاسم المؤلف، عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية من القصيدة، والتسوية أكثر من عشر مساحته الكلية. أما الحذف - الذى أتى على بسطة أعشار الكتاب - فلم يستند إلى معيار واحد، فلم يستيق المترجم من التواءم إلا ما رأى أنه «ضرورى منها فقط»، وما يمكن أن يحسنه المترجم العربى. وفى فصول القسم الأول، التزم المترجم مبدأ «خير أمة» وأصلها، فأخذت ما هو جديد ونافع، وما يمكن أن يضيفه المترجم إلى ألبان معرفتنا. ثم يتحدث عن «مشكلة فنية بحث فى أسبابه» نقل «الشعر العربى» من اللغة العربية، مما اضطرت - أسفًا - إلى بعض الضروب عنها. بيد أنى لم أتوان عن نقل ما أمكن نقله سعيًا إلى خدمة القارئ زد على ذلك العرض التاريخى الطويل للدادائية والسريالية التى لم أجد مبرراً لترجمته كاملاً. وعلى هذا، فإنى عانيت تحسباً متكرراً، فى لب الموضوع. وقد ارتكب المترجم هذه الحذوفات، مع أنى أريد، فى الغنى، لقصيدة اشتر. وللكتاب، ويكفى أنه المرجع الأول، من أجل، فى الغنى، لقصيدة اشتر. بذلك، وصل الكتاب (الذى يصل فى الأصل العربى إلى ٨١٤ صفحة ٥٢ × ١٢ سطراً كلمة) إلى ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط فى الترجمة العربية.

قارن «مقدمة تاريخية لقصيدة الشعر» من مؤلف «الزوجة بالكتاب العربى» من ص ٢٧ إلى ٦٢ بالترجمة المقدمة لهذا الجزء، بمجلة فصول بالمدن السابقين. (المجلد الخامس من العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ص ١٨٥ - ٢١٠ والعدد الرابع من العدد نفسه ١٩٩٧، ص ص ٢٢١ - ٢٢٥).

والمفارقة أن عدداً من النقاد العرب قد انتقدوا هذه «الترجمة»، وسرعان ما اعتمدوها المرجع الأساسى لهم فى أى نقاش لقصيدة الشعر.

وقد صدرت طبعة ثانية لهذه «الترجمة» احتفالية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

(٢) أعيد نشرها فى زمن الشعر لأدونيس، وهو الذى قد أعدته يستند إلى محمد جمال باروت (مرجع قادم)، فيما نشر أنسى الحاج - فى مقدمة ديوانه لن، الطبعة الثانية، هامش (٣) ص ٢٠٢، إلى أن أدونيس أبل من تناول هذا الموضوع بالعربية، فى العدد الرابع من مجلته شعر ١٩٦٠.

(٣) محمد جمال باروت: الحدائق الأولى، دار كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ٢٠٢ - ٢٠٧.

(٤) أنسى الحاج، مقدمة لن، الطبعة الثانية، دار كتاب وأدباء الإمارات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢، ص ١٦.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧.

(٦) انظر - على سبيل المثال - الأعمال الشعرية «الشريعة» فى دواوين محمود درويش ونزار قباني، ومراوحة عطف من «السيرى والتفيعى» فى وشم النهر على خراطم الجسد.

(٢٢) راجع - لمزيد من التفصيل النقدي - دراسات سابقة لنا في الموضوع، من بينها: «شعراء السبعينيات في مصر»، مجلة شؤون أدبية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، العدد ١٤، خريف ١٩٩٠.

«سهيل في الأرض الخراب»، مجلة الشعر، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.

(٢٣) وصلت - لدى أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم - إلى حد فكاهي، حقاً، إذ يقترح - جاداً - في أحد مقالاته بحريضة الأهرام، نسجتها بـ «العصيدة»، ويبدل جهداً لغوياً مضنياً - من خلال العودة إلى الأنواميس القديمة - للبرهنة اللغوية القاموسية على اقتراحه الاصطلاحي.

راجع أحمد درويش، عصيدة النثر، مصطلح أدب مقترح، الأهرام (٩ / ١ / ١٩٩٦)، ملحق الجمعة، ص ٩.

(٢٤) راجع محاولة «تأميم» الحبل المتعسفة التي حاولها أحمد عبدالمعطي حجازي في مقالاته «أحفاد شوقي»، التي صدرت كتاباً، بعد نشرها بحريضة الأهرام، وفرض أبوته - بالإكراه - على الشعراء. مرة أخرى، هل هو البحث عن دور أبوي، بأثر رجعي؟ والمفارقة أن قصيدة حجازي - «الذات» - كانت الشاهد المتكرر، في كتابات شعراء السبعينيات في مصر - صراحة وضمناً - على ضرورة كتابة قصيدة مغايرة.

(٢٥) راجع، في هذا الصدد:

محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعري عند رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، خاصة الفصلين الثالث والرابع.

(١٩) بدر الديب: كتاب حرف الـ «ح»، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٨.

وسبعود المؤلف إلى أسلوب الكتابة نفسه في أعمال لاحقة، في الثمانينيات والتسعينيات، من بينها تلال من غروب.

(٢٠) المرجع السابق، مقدمة المؤلف: تقديم شخصي لكتاب حرف الـ «ح»، ص ١١.

(٢١) ذلك ما بينه - وقت أن كانت «الاشتراكية» عملة راجحة في الستينيات الناصرية - محاولات البعض اكتشاف «اشتراكية» ما في الإسلام عموماً، أو لدى بعض رموزه. وكتاب اشتراكية الإسلام لمصطفى السباعي يختصر البراهين. وهي - في جوهرها - محاولات «ماضوية»، بمصطلح أدونيس، حيث المستقبل يكمن في الماضي، وحيث ينطوي الماضي على احتمالات الحاضر والمستقبل، بلا إضافة. فالممكن هو إعادة اكتشاف الماضي على أنه إمكانات وتحققات لا يستنفدها الكشف. فكل اكتشاف راهن سبق أن تحقق - وجودياً، بالفعل أو بالقوة - فيما مضى، وليس أمامنا سوى اكتشاف المتحقق السابق.

وهو - في الوقت نفسه - بحث عن مشروعية ماضوية للراهن، عن سند من الأسلاف، لدى العجز عن تحقيق مشروعية راهنة أو سند آني. فالماضي - هنا - مصدر المشروعية، والأسلاف هم مانحو صكوك الصلاحية. صكوك صالحة لكل زمان ومكان.

ولا تنشأ المصطلحات اعتباطاً.



التجريب: قوس قزح

حلمى سالم*

(١)

ستهتم الصفحات التالية بالمساهمة في تحليل حركة التجريب في المصداقية العربية المعاصرة من ثلاثة
تطرفات أساسية، تعاني منها هذه الحركة مائة كسرة.

التطرف الأول، ينبع من بعض روافد موجة الشعور الحر وبعض شعرائها ونقادها، أولئك الذين ينهالون باللوم
على حركة التجريب، في يديها اللائحة عليهم، اتهاماً بالاصطناع والضعف والخصوس، والافتقار إلى
الأدوات الصحيحة والابتعاد عن عموم الناس والوطن.

والتطرف الثاني، ينبع من بعض تياراتها الوسيطة، حينما يوغل شعراؤها في التعمل والافتعال
والألاعيب الشكلية التي تميمت النفس والقارئ، وتتيح للناقدن تعميم الزعم بأن حركة التجريب ما هي إلا
اصطناع في اصطناع، وفراخ بدور حول نفسه.

والتطرف الثالث ينبع من التيارات المتأخرة في حركة التجريب، عندما يشيرون أن كل ما سبهم باطل
عقيم سلطوي، وأنه لابد من «قتل الأب» وتدمير سلطته، وأن القوضى هي القانون. وهو ما ينبع للناشرين على

* شاعر مصري.

حركة التجديد كلها تكرر الزعم بأن الحداثة وما بعدها، والتجريب وما بعده، سببا أزمة ضارية فى حياتنا الشعرية، وأن «أصالة الشعر» قد ذهبت مع ربح ما بعد الحداثة!

(٢)

منذ بضعة سنوات، وربما حتى لحظتنا هذه، ساد فى بعض الأوساط النقدية والأدبية الاعتقاد بأن التجربة الشعرية الجديدة تفتقر - فيما تفتقر - إلى الضرورة الاجتماعية للتجديد، وتخلو من استنادها إلى الدوافع الموضوعية التى توجب التجديد الفنى، لتصبح بالتالى مجرد نزوع فردى للتجديد، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية أو موضوعية.

وكان أصحاب هذا الاعتقاد - وما زالوا - يؤسسون على ضوء المقارنة بتجربة «الشعر الحر»، فى الخمسينيات والستينيات، تلك التى كان التغيير الفنى فيها يتم متجاوبا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية. ومن ثم، فقد ظهرت الحاجة ملحة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى أشكال فنية مختلفة. فكانت عملية التجديد - كما يقول سيد البعراوى - بمثابة استجابة حقيقية أصابت كل الأنواع الأدبية. وفى الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق أشكال جديدة وبين حجم المتغيرات التى كان يطرحها واقع لا يثبت على حال (مجلة «فكر» - العدد ٤ - ١٩٨٤).

وهذا بلا ريب تفسير صحيح - فى أحد وجوهه - لتجربة الشعر الحر، لكن أصحاب هذا التفسير يحجبون هذه «الضرورة» الموضوعية عن شعر حركة التجريب الجديدة، فيرون أن هذه الحركة الجديدة ظهرت فى إطار اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفنى. كأنهم يريدون أن يقولوا لنا: لقد نشأت «الضرورة» الموضوعية للتجديد والتجريب مرة وانتهت، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجمدا.

والحقيقة أنه إذا كان الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى، الذى صعدت فى سياقه موجة الشعر الحر، يمولج بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد فى الأطر الفنية والمعرفية والجمالية، فالسؤال هنا: ألم يكن ربيع القرن الماضى موارا بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية العارمة، التى استدعت التجديد فى الأطر الفنية؟

يبدو للمرء، والحال هكذا، أن أصحاب هذا الاعتقاد ينظرون إلى عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات باعتبارها عقودا خالية من أى قلب أو تقلقل، أو أن لديهم مفهوما واحدا ووحيداً للتغيرات الاجتماعية يقصرها على المعنى «الإيجابى» فقط؛ بحيث يرون أن تطورات العقود التى رافقت الشعر الحر كانت باتجاه التقدم. فهى توجب التجديد والتجريب، بينما تغيرات العقود الثلاثة الأخيرة وتقلباتها كانت فى اتجاه التراجع المدمر، فلا توجب ذلك التجديد الفنى والشعرى! وبمثل هذا النظر يتم ربط التغيير الفنى بالتغير الاجتماعى «الإيجابى» وحده، بما ينطوى عليه هذا الربط من مفهوم «أخلاقي» يتجلى فى الاعتقاد بأن هناك تغيرات شريفة محترمة، وتغيرات سيئة قبيحة، وأن الأولى - فحسب - هى التى ينبغي أن تكون موجبة موضوعية للتجديد، أما الثانية، السيئة القبيحة، فلا توجب تجديداً.

لن نقول، هنا، إن تجديد الفن لا يحتاج إلى تبرير، وإن ضرورة التجديد هى ضرورة التجديد، منطلقين من قولة كوكتو الشهيرة: «الشعر ضرورة» حتى لو لم نكن نعرف لماذا؟ ذلك أننا نوقن أن كل تجديد فنى هو تجسيد لضرورة «موضوعية» وضرورة «ذاتية» فى آن. ولعل هذا الفهم هو الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن

إحدى ظواهر الواقع (على - خصوصيتها أو نوعيتها بين هذه الظواهر). وإذن، فإن الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير أو التجريب بمحض نوازع ذاتي شخصي يعتمر روحهم المتحركة، بل هم يستشعرون هذا الهاجس باستجابة داخلية عميقة لمغفورات في الواقع الذي يعيشونه متشوفين إلى مواكبته أو مناقضته، أو مواكبته ومناقضته، في آن!

والمفارقة الغريبة هي أن حركة التجريب الشعري الراهنة قد ظهرت في مناخ سياسي واجتماعي تقول بعض شرائحه إن الطبقات الوسطى قد استنفدت محاولاتها في إنجاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية، وإنها عجزت عن إنجاز هذه المهام كلها، وإن إنجاز هذه المهام صار منوطاً بالطبقات الجديدة الصاعدة. ولم يلتفت أصحاب هذه النظرة (على سيقها وحرفيتها) إلى معنى هذا الاعتقاد على صعيد المسألة الشعرية. فإذا كانت الطبقات الوسطى قد استنفدت أفراسها ووصلت إلى طريق مسدود - كما كان يقال - أفلا يعني ذلك، على مستوى الشعر، أن كتابة جديدة ينبغي أن تنهض، متجاوزة أشكال الكتابة وصيغ الإبداع اللتين أفرزتهما الطبقات الوسطى إبان صحوها السابقة؟

إن غياب مثل هذا التصور السامع هو الذي يدفع الكثيرين إلى تأويل التجارب الشعرية الجديدة تأويلاً مغرقاً في التعسف، حينما يعتقدون أن شعراء التجريب مهترون نفسياً ومشوهون روحياً؛ لأنهم عاشوا عقداً صعباً لم يستطيعوا معه أن يكونوا رؤية واضحة، ومن ثم اعتكفوا على الذات يجترونها في شعر ذاتي شكلي مغلق يضرب في الغياهب المظلمة. إن شعراء التجريب - في نظر هؤلاء - يستحقون العطف؛ لأنهم يعانون ارتباكاً سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التي فتحت عليها عبونهم. وقد انعكس هذا على شعرهم، وأدى إلى اضطراب بنية العبارة لديهم وتشوش الرؤية الفكرية والفنية.

وفي ضوء هذا التقييم العربي، انهمت الحركة التجريبية بالغموض الذي ينشأ - كما رأى أمل دنقل - عن عدم وضوح التصور في ذهن الشاعر، فيلجأ الشاعر وقتها إلى الأعجب لغوية يخفي بها عجزه عن إصابة كبد المعنى - كما يقول القائل.

وأهل هذا التقييم يظنون أن التصورات الجمالية أو الفكرية في ذهن الشاعر - أو وجدانه - ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح. وهم بهذا يتجاهلون أنه لو كانت التصورات الفكرية أو الجمالية في ذهن الشاعر واضحة كل الوضوح لما كانت بهذا لشاعر بحاجة من الأصل إلى الخلق الشعري. إنما يخلق الشعراء - والتجريبيون منهم بخاصة - شعرهم لاحتفاء هذا الكون الغني المبهم، وللقبض على هذا التصور في حالة تلبس بين الانكشاف والهروب.

ونحن في غنى، جميعاً، عن أن نذكر أن العلاقة بين الشعر والواقع لا تعني حرفياً أن يكون الشعر على «شاكلة» الواقع، حذو الحافر بالحافر؛ لأن الفهم السليم لهذه العلاقة يتسع لمعنى أن يكون تعبير الشعر عن الواقع متجسداً في «مضادة» الشعر للواقع: مضاداته لخرابه وتخلفه وابتذاله. ذلك أن «مناقضة» الواقع هي إحدى صور التعبير عن هذا الواقع، وربما كانت أعمق صور هذا التعبير.

ومن هنا، يمكن أن نقول إن مضاهاة الواقع بطريقة فوتوغرافية بسيطة ليس التجسيد الصحي للعلاقة الصحية بين الشعر والواقع بل إن مثل هذه الأساليب المباشرة في الأداء الشعري مؤذية للشعر والواقع على السواء، كما أنها تنطوي على نوع من «الانتهازية» الدفينة، التي تتملق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه الداخلي، وتداهن مستوى الوعي لديه، فتظل تابعة له منقاداً، لا مغيرة قائدة، كما ينبغي أن يكون الفن الرفيع.

على أننا لا نستطيع، مع كل ذلك، أن ننكر أن هناك حالات عديدة فى حركة التجريب المعاصرة، ينطبق عليها اتهام «الشكلانية» العقيم. فقد مر زمن استغرق فيه بعض شباب هذه الحركة من أبناء صفى - وأنا بينهم - ومن أبناء الصفوف السابقة واللاحقة، فى الهيام باللغة حتى صار الشعر لغة على لغة، أو فى الهيام بالموسيقى حتى صار الشعر صوتاً على صوت، أو فى الهيام بإماتة المضمون حتى صار الشعر موتاً على موت، أو فى الهيام بالتجريد المفرط حتى صار الشعر «ميتاً على ميتاً» دون «فيزيقا»، أو فى الهيام بتقليد «الإبداع» حتى صار الشعر «تباعاً على اتباع».

وفى كل هيام من هذه الهيامات، كانت هناك الحلقة النافصة التى تصنع الشعر الجميل.

وكان ذلك معنى - ومازال - أن على رواد الحركة النقدية الجديدة أن يقدموا الجهد تلو الجهد، لكى يميزوا بين هذه الشكلية العقيم والتشكيل الفنى الرفيع الذى حاوله معظم الشعراء الجدد، أو المجرى الأساسى السليم فيهم. ذلك التشكيل الذى يعتمد الخجاز المبتكر غير المقرر سلفاً فى الأدراج المكتبية النقدية والشعرية، والتميز المتفرد، ويفتح نوافذ الحرية والتجاوز الرؤى التقنى للمروث والسائد. وعم فى تمييزهم ذلك لابد أن يدركوا - لهم ولنا ولجسور الشعر - أن هذا التشكيل الفنى الرفيع يخلق نوعاً من المسافة بين الوعى الجمالى الاعتيادى «إدراك الكنه النيبيل للعمل الشعرى» - بحسب تعبير أمل دنقل - ويخلق قدراً من الاغتراب المؤلم، بما يؤدى إلى افتقاد الأرض المشتركة للاتصال، وهو ما يسمى خطأ بالغموض.

(٣)

لا ريب أن أدونيس واحد من كبار رواد حركة التجريب الشعرية المعاصرة. ولقد تباينت الآراء حول علاقة الحركة التجريبية الشابة بأدونيس، تبايناً مدهشاً. فالكثيرون يحترمون أدونيس، لكنهم ينتقدون الأدونيسيين، ويرون أن هؤلاء الأدونيسيين يحكمون على أنفسهم بالموت مقدماً، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم، أو لأنه صاحب قضية اعتنقها فى مساره الاجتماعى المتغير وظل مخلصاً لها، ولكن أيضاً لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية من خلال رحلته الشعرية، وأن يكون متميزاً ضمن سبقوه أو عاصروه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عباؤه لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقي سوف تكنسه الأيام (أمل دنقل - «الكراسة الثقافية» - ١٩٨٠).

والحق أن تدبر صلة أدونيس بأجيال التجريب الراهنة يقتضى أن نضع أيدينا على النقاط التالية:

أ - إن مسألة التأثير بكبار الشعراء أمر وارد وطبيعى، فغالبا ما يتأثر الشعراء فى بدايات تكوينهم الشعرى بكبار الشعراء، لاسيما الكبار الذين يتسمون بعطاء فريد وانجاز شعرى محورى يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن مناهل للاستسقاء الشعرى، حتى إذا ما استقام لهم عودهم الشعرى ودانت لهم - أو كادت أن تدين - ملكاتهم الفنية وأدواتها انتقلوا من طور «التبعية» إلى طور «الاستقلال»، وامتلكوا تميز الصوت والأداء. وهذا هو ما تم مع الكثيرين. ولعلنا نذكر، مثلاً، العلاقة الواضحة بين صلاح عبدالصور وكل من إليوت وعللى محمود طه، أو بين أحمد عبدالمعطى حجازى وإبراهيم ناجى، أو بين أدونيس نفسه وكل من سان برون بيرس وروميو والنفرى وابن عربى وملازميه، وغيرهم.

ب - على أن التأثير بمعناه العميق ليس يكمن فى مجرد احتذاء كلمة أو معنى أو صورة، فهذه كلها لا تميز ما يصدر عن أن نسميه - على التدقيق - تأثيراً، إذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع:

ناسا وشعراء. وهى عند الشعراء «مادة» ضيقة يمتح منها الكل، ولا يملك واحد منهم فيها حق احتكار مفردة واحدة، كما أن المعانى مبذولة على فراعة الطريق - كما قال لنا القدماء - وحتى الصورة فهى ميدان إبداعي ضيق وقد يقع الخاطر على الحاضر لا اختصاص أو خصوصية، إذن، فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن نفرد به شاعر دون سواه، بحيث يقيم تأثيرا حقيقيا. إنما ينتج التأثير الحق من احتذاء أشكال البناء الشعرى عند شاعر من الشعراء، أو اقتداء أساليبه فى «إنشاء العلاقة» بين تلك العناصر الجزئية بعضها ببعض.

التأثير، إذن، يوجد حينما يكون هناك احتذاء «النظام العلاقات» الذى يربط هذه المواد، أى ليس فيما «يكون» العمل، بل فى ذات «التكوين» والبناء.

والتأثير بهذا المعنى العميق ليس محمداً فى تجربة الموجات التالية لأدونيس من حركة التجريب العربية؛ ذلك أن لأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعماري الفنى، لم يقلدها أحد من شباب الشعراء الجدد، بل إن معظم هؤلاء الشعراء الجدد قد صارت تشكل لهم طرائقهم الخاصة فى إنشاء البناء الشعرى، وهى تختلف باختلاف كسرة أو قلياة عن طرائق أدونيس فى إنشاء هذا البناء، إلا إذا قدم لنا أحد الدارسين دراسة ضافية تستقصى هذا التأثير استقصاء تطبيقيا واضحا. لكن هذه الدراسة لم تكتب بعد، ولا يزال الاتهام مبنيا على انطباعات مبهمة.

ج - لاشك أن الموجات المتعددة تكن لأدونيس كل التقدير والمحبة، وترى فيه حدثا شعريا عربيا مهما، وقامة قصرت دونها بعض هبات الدين رفعا عقيرتهم طويلا فى حياتنا الشعرية صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيرى المحرض، ناثمين لإعلاء المصموم السياسى على الفن الرفيع، حتى خسروا اللتين: الفن والسياسة على السواء. وينهض هذا التقدير على أساسين: أولهما أن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهية الأجيال التالية على نبع التراث العربى القديم، الشعرى والنقدى، أكثر مما فعل الأساتذة الأكاديميون. وثانيهما: أنه - فى نقده - الكاتب الذى تتبع معظم استشهاداته واستناداته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تتبع استشهادات معظم نقاد العرب الآخرين من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

د - على أننا - فى مسألة التأثير لأدونيس - ينبغي أن نفرق بين المنهج والمذهب. المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو: التجريب المتواصل، والشجاعة الشعرية الدائمة، والجرأة على البش والافتحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. وحينما يمس الشعراء الجدد هذا المنهج - الذى ليس وقفا على أدونيس وحده بالطبع - فإنما يعتمدون جوهر الفن، وضعه شاعرة اقتحام مفتوحة. أما المذهب، فى هذا الصدد الشعرى، فهو ما ينتج عن هذا المنهج المقتحم من نتائج أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق أداء.

هكذا، فإن الأجيال الشعرية الجديدة يمكن أن تتفق مع أدونيس فى المنهج الجمالى، ولكنها تختلف عنه فى المنتج الشعرى، بما يفسد الجميع فى صطناع أداة واحدة، لكنهم يصلون إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكا منهم بأن قيمة الشاعر هى فى نفرد، وتميز صوته.

ويبدو أن حياتنا النقدية والشعرية قد بدأت تشهد - فيما يتعلق بسياقنا هذا - نشوء حزبين متقابلين: الحزب الأول هو حزب «تأليه أدونيس»، يدعو على عرش عال من العصمة والخروج من المنافسة. والحزب الثانى هو حزب «تهديم أدونيس» والتصميم على شل إنجازه والتشكيك فى أصالة عمله.

وهما - كما نرى - حزبان يفتقان فى النظر فى الذى ينأى عنه الجسم السليم للحركة التجريبية الراهنة.

(٤)

تعانى حياتنا الشعرية الراهنة من الوقوع فى التصنيف العنصرى للشعر والشعراء (الخمسينيات، الستينيات، السبعينيات... إلخ). وهو تقسيم غير نقدى وغير فنى، يتسبب فى العديد من الأضرار الفنية والفكرية والثقافية، بل الوجدانية من أخطر هذه الأضرار: إخراج بعض الشعراء الحقيقيين من هذه «الوصفة الجيلية الخشبية» بينما هم مبدعون ذوو جهد أصيل، وإدخال بعض الشعراء الضعفاء أو «الزائفين» ضمن هذه «السلة المدمرة» لا لشيء إلا لأن «الوصفة الجيلية» تشملهم، بينما هم قصار الباع محدودو الكفاءة. والشاعر المصرى محمد صالح - كمثال على هذا الخلل - واحد من هؤلاء الذين ظلمتهم تلك الأقفاص الضارة، التى أثق فى أنها تركزت فى حياتنا الثقافية، بصورتها الزمنية الفنية؛ لأن كثيرين - نقادا وشعراء ومثقفين - كانت لهم مصلحة واضحة فى تكرسها لأغراض غير متصلة بحقيقة الإبداع.

والحق، أن «حراكا» شعريا عارما قد بدأ يشمل الحركة الشعرية العربية فى السنوات الأخيرة، وراح يحفر نهرا «رأسيا» للكتابة الشعرية المجددة، يضم فى مجراه المتعرج العميق شعراء من كل جيل عمرى زمنى، بما يشكل خطا متواصلا من الانفلات الإبداعى المتوهج.

سألتخذ، هنا، ديوان محمد صالح الأخير (صيد الفراشات) نموذجا للموجة الجديدة فى الحركة التجريبية العربية الراهنة، لأوضح من خلاله جملة من حقائق التجريب الشعرى فى موجهه الحالية:

أ - الدخول إلى الموضوع (إن صح تعبير: الموضوع) ليس من أهم ملامحه ولا من جوهره الرئيسى ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث فى الشعر من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هى ولوج الموضوعات عبر النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقطة العمياء. بجملة موجزة: صار الدخول إلى الموضوع يتم من «هوامشه» لا من «متونه»، ومن «أطرافه» لا من «مراكزه» - باستعارة التعبير السياسى المعروف عن المراكز والأطراف.

لنقرأ، مثلا، هذين النصين من محمد صالح:

كانوا كثيرين جدا

ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب.

ثم من مكمنه هناك

يحاول أن يتعرفهم.

ثم:

لا بد أن رثيته

تتطوحان فى خلاء واسع

الرجل الذى كسروا أضلاعه

الذى يعلمون أنه لم يعد فى

إمكانهم أن ينالوا منه.

إذا افترضنا - مجرد فرض - أن «القهر» هو المعنى الذى تجسده هاتان القصيدتان السابقتان، فإن الشاعر هنا يلج معناه من خلال العلاقات غير الملتفت إليها، وأيس من خلال العلامات المعلن عنها والمتفق عليها، أو التى تمثل «جوهر» الموضوع وبؤرته الأهم. كأن هذا الشعر يباشر موضوعاته من الأبواب الخلفية لها لا من الأبواب الرئيسية الأمامية، وهذه الأبواب الخلفية هى التى تجسد التماس الخاص للشاعر، بعيداً عن التماس العام الذى يشترك فيه الجميع: جميع الناس أو جميع الشعراء. وقد ذكرت إحدى شاعرات الموجة الأخيرة فى الحركة التجريبية الراهنة، هى إيمان مرسل، فى معرض حديثها عن علاقتها بالقاهرة، أنها «دخلت القاهرة من سلم الخدم». ويؤكد هذا التعبير الحد بطلق على الشعر الراهن، الذى يدخل إلى موضوعاته من «سلم الخدم» لا من المدخل الرئيسى للسادة أصحاب البيت.

هكذا تقع، فى النص الجديد، عملية «الخراف» بسيطة، لكنها فاصلة.

كان الشاعر، فيما سبق، يعالج مسألة القهر هذه عبر بؤرتها الرئيسية، فيصور الخطاب المعتاد حول القهر والخوف فى صوره المشهورة: العنقية أو الوطنية أو العاطفية. لكن هنا قهراً خفيفاً - إن صح الحديث عن خفة للقهر - لا يستخدم الصيغ الثقيلة الفحمة فى تصوير نفسه بعلاية وبمفاهيم مستقرة. والواقع أن مداخل النص الجديد تمكن الشاعر من أن يكون خسيده للقهر أكثر شمولاً وأبلغ تأثيراً. فالمقطوعتان السابقتان كلتاهما تشتملان على شتى أنواع القهر. وهكذا يتبين فى حركة التجريب العربى الراهنة أن مقارنة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل: من مؤخرته)، وليس من قلبه أو مقته أو بؤرته، تسمح بالإحاطة الأعم به وتحقيق مصداق أعمق له، على عكس المعتاد المتوقع.

ب - الثرية لا الوزنية، من غير أن يعنى هذا المنصر تفضيلاً مسبقاً أو إعلاء مقدماً للنثر على الشعر. فليس خلو الشعر من الوزن - فى ذاته - قريب على الشعرية أو سبيلاً لها. القصد أن هذا الشعر الجديد أحل «التوتر» محل «الوزن»، بما ينطوى عليه التوتر من موسيقية الاختزال، ووقع المحذوف، وكثافة الضغط. وبما يكتنزه من فجوات نفسية وتنوعات عاطفية أو تعبيرية، ومن قفزات المخيلة.

ج - الانطلاق من «التفصيلية» لا من «المشهد الكامل». أقول «التفصيلية» ولا أقول «التفاصيل اليومية» - كما درج البعض - لأن التفصيلية وصفها جزءاً من اللقطة الكلية هى أشمل من التفاصيل اليومية، كما أن التفصيلية يمكن أن تنصب على معنى أو فكرة، دون الاختصار على «تفاصيل» المعيش الواقعى.

يلتقط الشاعر، إذن، موضوعه من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتبعه ويتغور فيه حتى ينجز به نصه. وحينئذ يجر نفسه المكتمل، سنجد أن الشاعر قد وصل - من خلال التفصيلية المعمقة المغورة - إلى معنى أعم يتخطى أصل التفصيلية نفسها. هذا المعنى الأعم الذى كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال «اللوحة الكاملة».

والدلالة الجلية لذلك، هى أن «التفصيلية» التى يقتنعها الشاعر ليست مجرد تفصيلية مجانية، بل تحتوى على القيمة الكلية للوحة الكلمة. فإذا أضفنا إليها «زاوية التقاط» التفصيلية التى ينتخبها الشاعر، سنعرف أن النص التجريبى الجديد يتشكل من خلال بصرية اقتناص التفصيلية المختارة، التى يمكن أن تحل محل - أو تحيل إلى - القيمة الأساسية المنشودة.

والواقع أن تأكيد أن «الشعرية» الحققة إنما تكمن فى «زاوية النظر» لا يتناقض مع تأكيدنا الدائم أن مناط الشعر هو فى «التشكيل الفنى» لا فى «الموضوع»، ذلك أن زاوية النظر إلى الموضوع ليست مفهوماً مضمونياً

أو معنويًا يتصل بالفكرة أو الموقف فحسب، بل هم، مفهروم في، كذلك، بما ينطوى عليه الاختيار الجديد للزاوية الجديدة من متطلبات فنية وانحيازات جمالية.

وهكذا، فإن شعرية الحركة التجريبية الراهنة لا تكمن في، «الشئ المرئي»، كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الخارج. ولا تكمن في، «العين الراهية»، كما كان يذهب الرومانتيكيون أو دعاة محاكاة الذات أو الداخل. إنها تكمن، بالضبط، في، «المسافة» بين العين الراهية والشئ المرئي؛ أى في، «المنظور» الذى يقترحه - أو يجترحه - الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته.

د - فوق ذلك: فإن النماذج الصحية من هذه الحركة التجريبية الراهنة تؤكد لنا أن الاكتفاء بزاوية النظر (المنحرفة عن المعتاد في رصد الموجودات والعلاقات والنفوس) لا يفي، وحده، بإقامة نص جديد مختلف مرتفع الشعرية. فالكثير من البشر يمكن أن يشتركوا في جدة «زاوية النظر» هذه، وانحرافها. إن شعرية النص تبلغ مداها السامق إذا تضافرت جدة زاوية اللقط مع مقومات فنية وجمالية أخرى مثل: التكثيف وتصفية الصورة الملتقطة من الزوائد الدودية ومن الشرثرة المنداحة على وجهها. ومثل تأدية زاوية الالتقاط هذه عبر لغة سليمة تدرك الحساسية الفائقة للمسافة الحرجة بين «الميراث» الذى، تحمله - كمفردة وكسياق شعرى واجتماعى - وبين تنقيتها من محمولاتها السابقة، ومثل الاستفادة الصحية باخبرة الشعرية السالفة: استفادة لا تندرج في السالف فتفقد ذاتها وفراستها، ولا تنقطع عنه انقطاعاً عديمياً (هو مستحيل أصلاً من الناحية النظرية والعملية) تحت الوهم السريالى القائل بأن مهمتنا هي قتل الماضى، أو تحت وهم التميز.

هـ - من هنا، فإن التيار الصحى في هذه الحركة الشعرية التجريبية يؤكد أن الشعر الجميل لا يمكن أن يخلو من القضايا الكبرى، كما يظن بعض المنتسبين إلى التجربة الشعرية الجديدة. ذلك أنه من الناحية النظرية ليس هناك فن يخلو من القضايا الكبيرة مهما ادعى هذا الفن نفسه؛ لأنه لو خلا منها خلا من ضرورته أو من مبرر وجوده.

الصحیح، هنا، (الذى) تحققة القصائد الجميلة من شعر هذا التيار الصحى) هو أن هذه الرؤى الشعرية الجديدة قد تخلت - في غمار تجاربها المتنوعة - عن المداخل القديمة المعتادة للقضايا الكبيرة. ليست القضايا الكبيرة، إذن، هي التي اختفت، إنما الذى اختفى هو «كيفيات» التعامل مع هذه القضايا - كبيرة كانت أو صغيرة - وسبل معالجتها وموضع النظر إليها. وهو تحول يحدث من مرحلة إلى مرحلة في تاريخ الشعر في كل مكان وزمان. ولذا، يتوجب أن نفرق بين «القضية» «مدخل» معالجتها، فلا نخلط بينهما، حتى لا نقع في وهذه العدم.

لنقرأ، مثلاً، عند محمد صالح، قصيدة «ترانزيت»:

مدينة بعد أخرى

ونحن ننتظر

نحن ولعبُ الأطفال

وحلى النسوة

وأوجاعنا

وهم يسوقوننا إلى هناك

نزلنا في مدن كثيرة

اشترينا منها

كل ما نحتاجه للوطن

هل مثل هذه القصيدة قصيدة خالية من قضية كبرى، كقضية الوطن؟ لست أعتقد أن هذه السطور القليلة خالية من القضية التي جسدها شوقي بقوله:

وطني أو شأئت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسى

ولا من القضية التي جسدها بدر شاكر السياب بقوله:

إنى لأعجب كيف سكن أن يخون الخائنون؟

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون مكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل في الأذى من سواها

والظلام، حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

نريد أن نؤكد أن شعراً يجب أن «القضايا» - كبيرة كانت أم صغيرة - هو: لا شعر. لكن التجارب أو الموجات تتخالف في زوايا النظر إلى القضية، وفي المعالجة الفنية لها، وفي المسافة التي نتحدثنا عنها بين العين الراهية والموضوع المرئي. وليس من شك، بالطبع، في أنه حينما تختلف «معالجة» الموضوع، فإن الموضوع نفسه يصبح مختلفاً؛ لأن «كيفية» المعالجة - في الفن خاصة - ليست مجرد زائدة جمالية أو إضافة مجانية، بل هي من صلب الموضوع ذاته.

و- إن الشعر الجديد لا يخلو العبء العدمي للمجاز في ذاته من حيث هو مجاز، كما يفعل بعض الزملاء. ذلك أن ما ترفضه الحركة التجريبية الجديدة ليس هو المجاز في ذاته، بل هو المجاز «القديم» المعد سلفاً، الذى يستند فقط على البلاغة النحوية التقليدية أو على الصورة الشائعة. إن المرفوض هو: النمط الجاهز للمجاز، الميت، سابق التجهيز. وتسعى الشعرية الجديدة إلى شق مجازات جديدة أو أنماط جديدة له، تنفى المجازات القديمة وتزيحها، تأسيساً على أن هذه الشعرية تدرك أن ألفاظ اللغة مجاز، وزاوية الالتقاط مجاز، والمشهد المنتقى مجاز، بل الحياة كلها مجاز كبير.

ومن ثم، فلا مهرب من التجارب، ولا حاجة بنا لهذا الهرب. إنما يتفارق الشعراء في تفكيك المجاز المصروف من قبل على البطاقات الشعرية السائقة، في سبيل مجازات متغيرة، متحركة، دائمة الانتفاء والوجود.

ز- التخلص من هوس كسر «التابوهات» (المحرمات) الشهيرة الجاهزة. فلقد استبد ذلك الهوس ببعض شعراء الحركة الشعرية الراهنة - لاسيما من أجيال الشباب - تحت ظن بأن التابوهات الجنسية أو الأخلاقية هي وحدها التابوهات الجديرة بالاحتراف. وكأن من نتيجة ذلك أن تحول هذا الهوس نفسه إلى «تابو» يتوجب تحطيمه. ولهذا، فإن النماذج النصحية في شعر حركة التجريب الراهنة تصفى نفسها من ذلك الاكتظاظ المكتظ بالأعضاء التناسلية للرجل والمرأة، أو بالأسماء الصريحة للعلاقة الجنسية بينهما، لأن شعر هذه النماذج

الصحية يحطم «تابو» الرغبة الهستيرية فى تحطيم التابوهات، ولأنه شعر يدرك أن التابوهات الحقيقية ليست هى تلك التى يتصور البعض أنها جديرة بالهجوم.

هكذا: ليس للتابوهات موقع واحد وحيد، والوقوع فى ظن كهذا هو - من غير وعى - تسليم أو استسلام لما تصدره لنا السلطات، الثقافية والأخلاقية والسياسية، من مفاهيم معينة حول «المحرمات»، بهدف التعمية على المحرمات الحقيقية: السياسية والوجدانية والاجتماعية.

لنقرأ هذه القطعة من أمجد ناصر فى «سر من رآك» لنرى كيف يخترق التابو دون أن يقع فى هستيريا الرغبة فى كسره كسرا صبيانيا:

المحارم

الكؤوس

المنافض

التياب إذ منهكة

الفراش بليلا

مطالع سيرة

لمنازلة النمر.



وهنا، يمكننا القول إن كل قصيدة جديدة، بحق، هى كسر لتابوهات عديدة.

والتجريب يعنى - ضمن ما يعنى - ألا شئ مقدس، أو أعلى من تناول الخبرة الشعرية، لكن بعض شعراء الحركة التجريبية المعاصرة، يزاوون هذا المعنى مزاوله مفرطة تفقد هذا التجريب أصالته ومعناه، وربما مصداقه كذلك.

إن الاستغراق الزائد (بل المتزايد) فى كسر «التابو» الجنسى - كما سبق - وتحطيم سلطة «الأب» عند بعض هذه الصفوف الشعرية يدفع بها إلى المزلق الذى يتيح لخصوم التجريب أن يوجهوا لها ضربات قاسية، وتعطى لهؤلاء الخصوم المبررات القوية لسؤال من مثل: لماذا لم يفكر أحد من أبناء هذه الصفوف الشعرية فى كسر «تابو» السلطة السياسية، كما كان يفعل بعض الآباء الذين يرفضون وصايتهم ووجودهم؟ هل يتعلق الأمر باختيار «تابو» آمن لا يستوجب الاعتقال أو تهديد الحرية أو تهديد الحياة؟ وهل لا نكون، حينئذ، إزاء «برجماتية» جديدة؟

(٥)

حينما ظهر شعراء الموجة المتأخرة من حركة التجريب (فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات) فى مصر والبلاد العربية، كان شعراء الموجة السابقة الذين ظهروا فى عقد السبعينيات (وقبلهم بالطبع أدونيس وسعدى يوسف ومحمود درويش ومطر وغيرهم من شعراء الحداثة العربية) قد حفروا فى الحياة الشعرية عدداً من القيم الجديدة الثائرة على السائد الشعرى والنقدى فى حياتنا الإبداعية، سواء فيما يتصل بطبيعة الشعر ودوره، أو علاقة الفن بالتغيير والواقع الاجتماعى، أو فيما يتصل بأهمية الشكل الفنى، وضرورة الابتعاد عن الزعيق السياسى الفجع.

كانت بيانات جماعة «إضاءة ٧٧» قد أكدت أن «الشعر الصحيح يتضمن دائماً الشعر الصحيح، لكن الشعر الصحيح لا يتضمن أبداً الشعر الصحيح»، معلنة أن «الشكل: هو مضمون»، بمعنى أن النص الشعري ليس مقولة مقفلة ونهائية، بل هو مفتوح على الاحتمالات المتكثرة، انطلاقاً من أنه ليس «مدلولاً» وحيداً مغلقاً، وإنما هو مجموعة متعاقبة متوالدة من «الدوال»، التي يساهم القارئ في إنتاج دلالاتها المتعاقبة المتوالدة مساهمة أصيلة.

إن العالم لم يعد - وربما لم يكن - ثنائياً، بل هو معقد ومركب، ومن ثم فإن رؤية الشاعر المعاصر هي بالضرورة معقدة مركبة. هكذا كانت الأرض قد انحرفت بحق، وانكسرت سطوة المفاهيم الواقعية الضيقة التي سادت في عقدي الخمسينيات والستينيات؛ أي إبان المرحلة أو الموجة الأولى من حركة التجريب العربية المعاصرة. وفي هذا المناخ بدأ شعراء الموجة المتأخرة عملهم وظهورهم الشعري ليبينوا على ما أسسه جيل الموجة السابقة الوسيطة، سواء في الموقف الفكري أو في الموقف الفني.

وإذا كان جيل الموجة الوسيطة هو الجيل الذي بدأ وعيه يتفتح على الدقات الجنائزية لهزيمة ١٩٦٧، وبدأ إنتاجه الشعري ينضج ويتبلور مع انتفاضة الطلاب (١٩٧٢ - ١٩٧٦) ومع ثورة الفقراء في مصر (١٩٧٧) وزيارة السادات القدس وكامب ديفيد، فإن جيل هذه الموجة المتأخرة (في عقدي الثمانينيات والتسعينيات) قد بدأ وعيه يتفتح على مفارقة نصف نصر نصف هزيمة أكتوبر ١٩٧٣، وعلى بوادر الانفتاح الاقتصادي (١٩٧٤) وفض الاشتباك وبداية الصلح مع إسرائيل (١٩٧٥)، وبدأ إنتاجه الشعري يظهر مع حصار بيروت (١٩٨٢)، واستفحال الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية بفعل الانفتاح الاقتصادي وما صاحبه من انهيار ثقافي وعقلي وروحي، ومن استشرى التيارات الدينية المتطرفة وازدياد البضالة بين الخريجين، ثم ما تلا ذلك من تحول العالم ذلك التحول الكبير بسقوط الاتحاد السوفيتي ودول الكتلة الشرقية، وانفراد أمريكا بتسيير العالم كله (أو محاولتها ذلك) فيما اتخذ اسماً رمزياً هو «النظام العالمي الجديد»، الذي حطم العراق وأتم تبعية الدول العربية جميعاً له، وسوّف لمؤرخه الباهر في شتى مناحي الحياة.

في هذا الضوء، نلاحظ أنه إذا كان جيل الموجة الوسيطة (الذي عاش طرفاً من المرحلة الناصرية) قد خاض أزمة منحنى الانتقال المفاجئ من الاستقلال إلى التبعية، ومن الانتصارات المدوية إلى الهزائم المدوية، ومن الصعوبة إلى الانهيار: وطنياً وفوقياً ودائياً، ومن الحلم الوردى إلى الواقع الأسود، فإن جيل الموجة المتأخرة لم يعيش أبداً الطرف الأول من المنحنى، بل صعداً إلى الحياة وقد استقر كل شيء في أحضان الخراب والهزيمة وانكسار الحلم الجميل. ومن هنا، تركزت رؤيته حول هذا الضوء الشاحب، ليرى الحياة مضطربة مختلفة، ليست جميلة ولا حاملة: لا مشروع قومياً نهضوياً - كما كان يقال - ولا مشروع فردياً يحقق الذات. فنهلت رؤيته من هذا المنبع المرير: الأحلام السوداء، والأشواق المجهضة، الدنيا العسيرة المفككة، انقلاب سلم القيم، ليتكون سياق كابوسي يمكن أن نقول فيه «هدى حسين، إحدى شاعرات هذا التيار:

هكذا، كعادة المولى

تنتابني رغبة في الاعتراف

والتقاط الصور الأخيرة من ملامح أصدقائي

الآن أذكر أنني أسعل وأبصق.

معدتى

تطحن الأكل بلا رحمة

وتخرجه منبوذا كمصابى

الجذام،

وأنتى يعترينى الغضب حتى الثمالة،

ويسعدنى أن أتأمل الوجوه التى تعانى كثيرا

فى شرح مفهوم السعادة،

وأنتى فى الطفولة

كنت أبول على نفسى.

إن أبناء هذين الجيلين - من هذه الموجة - هم الذين مشوا فى شوارع عواصمهم ليجدوها مكتظة بالإسرائيليين والأمريكيين وسائر الوجوه «المتعددة الجنسيات». وهو المشهد الذى جعل «الأجنبى» موضوعا مهمة من موضوعات الرؤية عندهم: من ناحية، بما يخلقه هذا الأجنبى من شعور المواطن بالهوان والقيح والاغتراب، حتى يصير النهار ظلاما - كما يقول منير فوزى - ونهوى إلى لجة تتوحد فى لونها ونصير سرايا، بينما الشاعر يصبرهم واقفين يحيطون من كل صوب بزوايا دم، فيما وجوههم الأجنبية تكثر حتى تصير البلاد، وتكبر حتى تصير السواد. ومن ناحية ثانية، بما يخلقه هذا الأجنبى من توليد حلم بديل للانخلاع من هذا الوطن المريض.

(٦)

يحتل محمد عفيفى مطر مكانة متميزة فى الخريطة الشعرية العربية، وفى قلب التيارات الجديدة فى حركة التجريب الراهنة، بوصفه واحدا من رواد التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، المدانة بالفرق فى «الذات» وبالاتباع عن قضايا «الجماعة».

والدهش أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفى نفياً قاطعا التهمة الشهيرة التى ألصقها به نقاد كثيرون، وهى الانعزال عن هموم الناس والانصراف إلى غموض متعال على آلام المجموع. ففي الوقت الذى كانت فيه قصائد عديدة غارقة فى هموم «الذات» المفرطة كان مطر يقول:

أبى ضَمَّ قُضْلَةَ العبادة

على منكبيه الهزيلين فاهتز تابوت قلبى

وينادى:

خذ السمسم المر

هذا رغيغ الشعير تبَلِّغ به لقمة لقمة

كى تذوق الدماء التى أُشربت بها السنابلُ

تذوق به طعم لحسن الذي كان

يشويه صهد النهار المسائل

تبلى به واحذر الأرض

دنياك دنيا الردى والعناء

ولا يقتصر دور مطر على الريادة الإبداعية، بل إنه ظل متواكباً مع كل جديد وتجريب. وهذا هو ما قصد إليه إبراهيم فتحى حينما وصف مطر بأنه «شاعر عابر للأجيال»؛ لأنه يقف مع كل جيل وكل تجربة جديدة فى قلب القلب.

ولأرب أنه يمكن للمتابع الذى يريد أن يرصد بعض معايب الحركة التجريبية المعاصرة، أن يأخذ على شعر مطر بعض الركون إلى التقليدية، وبعض السرق فى اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرقابة الموسيقية. لكن هذا المتابع لابد، فى الوقت نفسه، أن يبلغ ذروة المتعة الفنية حينما يجد فى شعره ذلك التعدد الغنى فى التقنيات الفنية والتشكيلية والجمالية، وذلك لحرس الشديد على الرصد الشعرى لمفردات القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهى، مع تسجيل حار لعادات الفلاحة المصرية وضقوسها. ولعل إشارته المبكرة إلى رغيغ الشعر والسهمى العربى التى مرت بنا توا - قد تطورت فنياً وفكرياً، لتصل فى «فاصلة إيقاعات الرمل» إلى درجة عالية من السعة والتمكن، فى امتدعائه لمخاضيل القرية:

وكانت فى فجاج الروح قافلة

وسبعة إخوة ماتوا صغاراً

والتيمة فوق صدى سبعة من حب ما

حصدت يد الأعنام والأحوال :

جوهر حنطة ، حبر من البرسيم ، والرز المقشر ،

كهрман العدس ، زبون حبة سوداء ،

والذرة الرفيعة ، والسماع السمس المبلوث .

وفى ذات يوم عصبي، قال بعضنا - مغرور الصبا والجمال - إن عفيفى مطر يكاد يشبه «خيل الحكومة المعجوز» الذى لا ينتظر سوى وصافة الرثمة. لكننا، اليوم، وبعد أن أدركنا مغزى وجود عفيفى مطر - وغيره من كبار الفاتحين: كسعدى يوسف ومحمود درويش وأدونيس وحجازى - فى قلب حركة التجريب المعاصرة، نشمّن هذا الوجود الحار، بأعصاب شبيهة دفع ثمن الشهادة مرات: مرة بتهميش الحركة النقدية لإسهامه الكبير، ومرة بعدم وضعه على موجة من موجات الإيديولوجيات السيارة، يميناً ويساراً، ومرات كثيرة بإبعاده عن مكانته التى يستحق كأحد رموز الكتابة المتقدمة فى الشعر العربى الحديث.

صحيح أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلاً - بفعل الموجات التالية فى حركة التجريب - عن تناول أصابع مطر، لكن الحقيقة التى لا يمكن تجاهلها مع ذلك - أن لمطر دوراً مرموقاً فى حفر مسار شاق للتجريب والتجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، حتى وإن حاصرت المؤسسات: مؤسسة السلطة ومؤسسة المعارضة. وهذا ما كان يدفعنى دائماً إلى أن أهتم به أكثر من قبل، مستعيراً جملته: «احتمل غمة البرمكيين»!

(٧)

مشاكل التجريب كثيرة، ومن أبرزها أن بعض دوائر الجديدة تنطلق فيه من بعض التصورات المتطرفة، التى أظن أنها بحاجة إلى قليل من التقويم. وقد لمسنا مثل هذه التصورات فيما تقدمه، مثلاً، المجلة الشعرية المصرية الشابة «الجراد» التى ذكرت فى افتتاحية أحد أعدادها أنها مجلة:

دعى القدرة على تخطيط كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة. يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصدرُونَ عن أنفسهم، كالجراد تماماً، يأكلون يابس الشعر، ليفرزوا أخضر غير مستساغ من ذوى الذوق التقليدى.

فى غمرة العزة بالنفس يتجاهل أصحاب هذا الاعتقاد أنه لا يمكن تخطيط «كل» الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة، بهذا الإطلاق غير المشروط، وأتينا إذا تصورنا ذلك فإنما نقع حيثثد فى طوباوية مثالية جديدة، كنا قد رفضناها فيما يتصل بإطلاقية البناء والنظام والثبات. وليس صعباً أن نعتبر رفض المذاهب السياسية نفسه نوعاً آخر من «المذهبية» والتحزب، فى الجوهر العميق للموقف الرافض.

إن إنكار الإيديولوجيا بهذا اليقين الجامد هو نفسه إيديولوجيا أخرى، وإطار، ومذهب.

ومن هنا، فإنه ينبغي أن ننقذ أنفسنا من التورية المدمرة التى ينطوى عليها معنى «الجراد»: فالجراد - فى الواقع - يلتهم يابس الزرع وأخضره جميعاً. وخشيتنا هى أن ينطبق هذا الفعل «الخرائبي» على الشعر كله، بأسره، فلا تتمكن من التفريق بين «أخضر الشعر السابق» الذى يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته فى سياقه، وتمثله وتجاوزه فى آن، وبين «يابس الشعر» الميت، الذى انتهت مدة صلاحيته، والذى يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبة منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديدانه.

(٨)

«من أعماق ليل هذا الشجن المخبوق الأوار فى صدر القرية، نزع مع الشاعر من قريته فى صعيد مصر ناي أخرس الغناء، لم يكذب ينشق لهاث المدينة فى أكتوبر ١٩٣٢، حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التى حملتها أوراق «أغاني الكوخ» وطلعت بها للناس أول يوم من عام ١٩٣٥.

كانت هذه بعض سطور محمود حسن إسماعيل فى مقدمته للطبعة الثانية (يوليو ١٩٦٧) من ديوانه (أغاني الكوخ) الذى صدرت طبعته الأولى أول يناير ١٩٣٥. فى هذه المقدمة يوضح الشاعر أن قصائد هذا الديوان الأول قد ظهرت:

فى مناخ شعري أحول الروافد زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويخلص بالأخرى مما عبر من غير ذاته، ومن بينهما تحركت أقلام بريئة الإصغاء للقاء صوت جديد.

وقد كان (أغاني الكوخ)، بحق، صوتاً جديداً فى عالم الشعر إبان ظهوره فى منتصف الثلاثينيات. ففى ذلك الوقت كانت الساحة الشعرية - فى مصر - قد خلت من «أميرها» أحمد شوقي (رحل ١٩٣٢)، بعد أن أتم مهمته الكبيرة: إحياء العمود التقليدى وإعادة الرونق والجزالة إلى «ديوان العرب» بعد عصور الانحطاط والتردى التى كانت مرت به - أو كما قيل. وهى المهمة التى كان قد بدأها محمود سامى البارودى منذ أوائل القرن، وتابعه فى أدائها - بمصر والوطن العربى - حافظ إبراهيم وخبيل مطران ومعروف الرصافى وأحمد شوقي وصديقى الزهاوى، وغيرهم.

مع بدء العشرينيات نشأت جماعة «الديوان» - العقاد والمازني وشكري - التي ثارت (عبر بيانها الشهير وشتى كتاباتها النظرية وإبداعها الشعري) على الإبداع التقليدي الذي قاده شوقي ونظراؤه في الشعر. وما لبثت جماعة «أبوللو» أن قامت لتشكّل مع جماعة «الديوان» جناحين كبيرين للتمرد الرومانسي الهادر على تقاليد الشعر القديمة في مجمل الأجيال السابقة.

وكان محمود حسن إسماعيل - من بين هؤلاء - يتمتع بطاقة جبارة، وصفها محمد مندور، حينئذ، بأنها طاقة «حوشية وحشية».

وليس من ريب في أن شعر محمود حسن إسماعيل شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانتيكية التقليدية السابقة حركة الشعر الحر التي نشأت في أوائل الخمسينيات.

لهذا، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل بالنسبة إليّ - وربما إلى جيلى كله من شعراء الحداثة - أبا أساسيا من آباء تجربتنا الشعرية: بما جعلت به قصائده من اجتراعات لغوية وتجديدات صورية معجبة، وبما نضج به شعره من مخيلة جامحة مهتاجة، وبسرعة الجائزة إلى تصوير الريف المصرى وطبيعته، بطريقة تختلف عن نهج الرومانتيكيين السابقين في تعمق الطبيعة «إسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة».

ولعله من المثير للانتباه أن نجد في ديوان الأول قصيدة بعنوان «ثورة الضفادع»، لا أظن أن شاعرا غيره، في أيامه، كان يمكن أن يجترأ على حصر موضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا بعد ذلك، مع الحداثة وما بعدها. وهو ما يشي روح متقدمة متقدمة لدى الشاعر، الذي هو، بحق، «حلقة وصل» باهرة:

هاجها في الليل صمتٌ عسرتُ
كلّ نفس فيه آلامُ الشجون
وضفاف غارقات في الترى
حالمات بأسى الريف الحزين
نام فيها الموج ، حتى حُلّ لها
خاصمت كل نسيم في الدجون
وطريق أخرس ما همست
في ثراه خطوات العابرين

(٩)

يشيع في الحركة التجريبية الراهنة غير واسع بفكرة «الكتابة عبر النوعية»، أو بالنصوص التي تتأخم كل نوع أدبي، ولا تنجز أى نوع منها إحصاء كاملا، تحت دعوى عبور التصانيف الأدبية الضيقة.

ولا ريب أن هذا الاتجاه ينهض على راية صحيحة، عصرية متطورة، لكنها - على صحتها وعصريتها وتطورها - لا تخلو من مخاطر. المؤكّد أن الحياة الراهنة تتداخل، سواء في طبقاتها الاجتماعية أو في نظرياتها الفكرية، أو في اتصالاتها الجغرافية والكوسية، أو في وظائفها الطبيعية والإنسانية. لكن ذلك كله لا ينفي أننا

سنظل فى حاجة إلى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود - حتى لو صارت حدودا خفيفة - بين الفنون وبعضها بعضا، لأسباب عديدة؛ منها أن هذا التمييز سيسهم - فى البدء - فى سعى المبدع إلى تطوير النوع الذى يدع فيه، على ضوء تاريخ هذا النوع وسياق تطوره، وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. ومنها أن هذا التمييز سيساعد نقاد هذا النوع أو ذاك على تبيان ملامح جماله ومظاهر تفرد ومواطن إضافاته الفنية الخلاقة. ومنها، أخيرا، أن هذا التمييز سيعين المتلقى على الاستمتاع بالنوع الأدبى الذى يتلقاه، حينما يقارنه بالأنواع الأخرى وينظرته فى مجاله، ويمدئ استفادته من فن آخر، ضمن السياق الأساسى لكل فن.

هكذا، ينبغى أن نفرق بين التداخل والتشوش.

وتزداد هذه الحاجة إلى التمييز إلحاحا، حينما يكون التمييز مطلوبا من أجل ألا يكون ذلك التداخل ساترا ملونا يدارى العجز وقلة القدرة وضعف المهبة عند بعض المنتسبين إلى الإبداع والتجريب. أى من أجل أن تظل لدينا القدرة على التفريق بين التراسل الصحى الناصع والتشوش، وتظل لدينا القدرة على التفريق بين القفز على الأنواع الأدبية وإخفاء اضمحلال الطاقة الخلاقة تحت رونق نظريات جذابة.

(١٠)

هل يمكن أن ننسى اللحظة التى قرأنا فيها «عامى السادس عشر»؟ كنا، فعلا، فى عامنا السادس عشر، فاحتك السلك العارى بالسلك العارى، وكانت اللحظة المتوترة. ساعتها عرفنا أن فى الحياة شعرا مختلفا فى الحياة عن شعر ناجى ومطران والعقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

أصدقائى

نحن قد نغفو قليلا

فإذا الساعة فى الميدان تمضى

بعدها بقليل، كان أحمد عبدالمعطى حجازى تعبيرا عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب، وقسوة الحاجة إلى الآخر، حينما كنا نردد فى الطريق:

العاشقون فى الدجى الصافى

ذراع فى ذراع

وكلمة لكلمة

وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعى لم يزل يهتز فى

ليل الضياع

وكلمتى

أخاف أن يمضى الصبا

ولا تذاع

أما حينما كتب قصيدتين كبريتين في رثاء عبدالناصر: الأولى «الرحلة ابتدأت» تعتبر ناصر قديسا لم يمت، والثانية «مرثية للعمر الحبيب» تقسم نقدا لا ذعا للذات وللزعيم وللتجربة كلها، حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر في قلبنا كالتائر الحرة لأنه بلغ من الصدق مبلغا جعله يضم القصيدتين في ديوان واحد. وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة من باريس بدلا من تسكعها في الطرقات، مع تركه الهلاك هناك تحت الرذاذ الدفيء، أدركنا أن الأزمة في سرورتها المجرمة.

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضنا. وربما زعم بعضنا أننا تجاوزنا تجربة الشعر الحر كلها إلى آفاق جديدة (ولا ريب أن موجات التجريب قد أخرت هذا التجاوز) لكنه ابتسم وربت وعطف: لأنه يعلم أن أحدا منا ليس في استطاعته أن ينكر أن أقدامه تقف في أرض كان حجازي من كبار حراثتها وسقاتها، وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

عيناك

يا لكلمتين لم تقالا أبدا

خانهما التعبير حتى ظلنا كما هما

راهبتين تلبسان الأسودا

تنتظران ليلة العرس

سدى

ولقد بلغ من تأثير هذه السطور فينا - في - أن كتبت مؤخرا قطعة، أقول فيها:

أريد أن أكتب شعرا لعينيك، شريطة أن

أتفوق فيه على تشبيههما بغابتي نخل ساعة

السحر، وألا أكرر أخهما خانهما التعبير حتى

ظلنا كما هما، علاوة على ألا أسير فيه على

هدى عيون إلزا.

ولعلني ألفت النظر إلى أن رغبة الاستعداد عن سطور الرجل الرائد - أو عن الوصف الذي تحتويه - إنما يفصح، بطريقة الإثبات بالنفي، عن محبة عامرة لهذه الشاعرية، منذ اللحظات التي كان فيها وعينا الشعرى يبدأ خطواته الوليدة.

(١١)

(كتاب الحب) لمحمد بنيس هو نقاشات في ضيافة (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى تتقدمها (مصارع العشاق) للشيخ السراج و(الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ النفزاوي و(ديوان الصباية) لابن أبي حجلة و(الأغاني) لأبي فرج الأصبهاني. في مقدمته المركزة للديوان يقول أدونيس: «نشوة اللون، نشوة الكلمة، وبينهما وفيهما انخفاف الجسد».

يعمد بنيس فى كتاب حبه إلى أمرين: الأول هو إعادة صياغة بعض الحالات أو القصص التى حكاهما ابن حزم، بطريقة شعرية، تتراوح بين الوزن والتقفية والنثر. والثانى هو إيراد بعض الأبيات أو العبارات الماثورة لمجهولين من الأعراب، أو لمشهورين من الشعراء والبلغاء، ليدخلها ضمن نصوصه بطرق متنوعة. وهو جهد يدل دلالة ناصعة على سمة أساسية من سمات التجريب فى القصيدة العربية المعاصرة، وهى التواصل الرفيع بين القديم والحديث، دحضا لفكرة: الماضى خلاء وفقر لمجرد كونه ماضياً، وتقويماً لنظرية: كل قديم سبّه.

كما يقدم قرينة ناجحة على أن «القطيعة» المعرفية الصحيحة هى تلك التى تتضمن «التواصل» فيما هى تمارس «الانقطاع»، وهى فى (كتاب الحب) تتم من خلال إعادة صياغة القديم صياغة معاصرة فنيا وفكرياً معاً. وهنا، نكتشف ضرورة مثل هذه المغامرة: وضع بعض الأعمال التراثية فى سياق عصرى أخاذ. أما مدى توفيق هذه الصياغة الدقيقة بين القدم والحداثة، فى إنتاج عمل جديد مختلف، فلعله يحتاج جهداً تطبيقياً محصاً.

على أن أخطر ما يوضحه (كتاب الحب) هو أن تراثنا حافل بالرؤى التى تنطلق من المعرفة عن طريق الجسد، أو بتعبير هذه الأيام «إيدولوجيا الجسد». وهو ما يساهم فى أن يكشف لنا الآباء الغابرين لتيمة «الجسد» فى كتابة التجريب المعاصرة.

(١٢)

يعد (لا نيل إلا النيل)، ديوان حسن طلب الأخير، علامة على عمل الشاعر كله، لأنه يقدم ما يشبه «بانوراما» خبرة الشاعر الفنية والفكرية، التى تتجلى فيها ملامحه بوضوح: الموسيقى الهادئة، القافية الطاغية الوفيرة، اللعب اللغوى والحروفى بالصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداءً أبيات شعرية عمودية تتخلل بنية النص (أبيات مؤلفة فى الأغلب من الشاعر، والقليل منها مقتطف). الميل إلى اللغة المتينة الجليلة (القاموسية أحياناً)، واستخدام النثر متقاطعا مع البنية الموسيقية الخيلية العامة.

نعرف أنه قد شاع عن حركة التجريب الراهنة اتهامات عديدة، كان من أهمها اتهامان: الأول يتعلق بالغموض والتعالى عن قضايا الواقع الساخنة (كما مر بنا فى غير موضع). والثانى يتعلق بالاستغراق فى المرجعية «العربية» وتجاهل المرجعية المصرية الخصوصية.

وأحسب أن (لا نيل إلا النيل) - مثله مثل العديد من الدواوين الجديدة - يشكل درءاً جلياً لهاتين التهمتين معاً: فى مسألة الغموض يمكننا من التأكيد - من الناحية النظرية - أن معظم شعر الحداثة ليس غامضاً كما يدعى المدعون، وأن جوهر المشكل هو أن الطريقة التقليدية لتلقى - سواء لدى النقاد أو القراء - تباعد بين النص ومستقبله. وفى حين تغيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التعبيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

فإذا تجاوزنا الناحية النظرية، وتفحصنا الديوان كله، نجد قصائده كلها مشغولة بقضايا الواقع الحى بوضوح وصراحة (وبنبرة خطابية فى بعض المواضع). ويكفي أن نلقى نظرة عابرة على القصائد لنشهد هموم الوطن طافحة حاضرة، فما هو يثير قضية العدل الاجتماعى حينما يقول:

هل ينقع النيل صدى؟

هل يستمر الليل فى طهو المجاعة؟

وها هو يرفض الاستبداد (رفضاً يكاد يكون عديمياً) مشيراً إلى غربة الإنسان في وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعي بين المواطن والنظام السياسي:

أقسمت بمائك يا نيل

بكل حرام مسكر

ألا أدع القطرة منك تبل فسي

ما بقي الأجلاف على الاكتاف

وما حكم العسكر

وها هو يدين الإرهاب السياسي والفكري والديني، داعياً إلى التسامح (الاجتماعي والفكري والإنساني) الذي ميز المجتمع المصري على مر العصور:

نحن الناجون من العار

نيليون جنوبيون

بناة مساجد

نوبيون أطباء ونحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا

غارة رمسيس وطرد العيرانيين

شماليون دعاة مدارس

مخترعون رعاة كباش

ساسة أمصار

أما فيما يتصل بمسألة «المرجعية»، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان ثمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدي – قبل النص نفسه – لمرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرية مطلوبة لذاتها – أو لشرف طبيعي خلقى فيها – قبل النص نفسه؟

المؤكد أن المرجعية المصرية ليست دليلاً في ذاتها على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية في ذاتها ليست دليلاً على الشعرية التقليدية المراكمة، فالناتج الوحيد للشعرية في كل ذلك هو الشعر نفسه. وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو خطاب «مصري» طويل يقيم قصائده على بطل أساسى هو «النيل»، حتى لتبدو النصوص جميعاً سيرة النيل وحولاً معه، ونضالاً ضده وبه ومعه. والحق أن «تيمة» النيل عند طلب ليست مقصورة على (لا نيل إلا النيل) بل إنها مبثوثة في عمله السابق كله، خاصة ديوانه (أزل النار في أبد النور). على أن خبرة الشاعر الكبيرة وسليقته السليمة جعلته لا يضع هذه «التيمة المصرية» في معارضة حديدية مع «التيمة العربية»، كما يفعل بعض المدققين بالخصوصية المصرية المفرطة، بل يضعها في تضافر متين ونسيج متواشج.

والحق، كذلك، أن كثيرا من شعراء الحداثة قد بلغوا أوجاً ينبغي عليهم فيه التحول إلى دور جديد. ولعل ذلك هو ما يجعل نفرا من المتابعين يرى أن بعض شعراء الحداثة قد وصل إلى مأزق مكتمل، بعد أن شكلوا - أو كادوا - «مؤسسة» شعرية راسخة، وجسّدوا - أو كادوا - «سلطة» جديدة. وقد صار عليهم من ثم أو يغيروا أن يغيروا.

ولقد جاء (لا نيل إلا النيل) - في هذا السياق - تنويجا لوجهه وختاماً لطريقة، عند شاعره. إن تجربة حسن طلب - مثل تجارب زملاء له كثيرين - قد وصلت مع هذا الديوان (ومن قبله «آية جيم») إلى نقطة ذروة مكثفية تتطلب البحث عن سبيل طازج لم يطرق. فالواضح أن الدائرة التي جسدت شعر طلب في المرحلة السابقة قد أشبعت واستنفدت أغراضها وقطعت شوطاً باذخاً في تجليها، بحيث باتت الحاجة ماسة إلى شق مجرى مغاير، حتى لا يقع الشاعر فى «النمذجة» التي كان عمله وعمل زملائه - فى البداية - هادفاً إلى فيها وعدم الاستسلام لأقفاصها، حتى لو كانت هذه الأقفاص من ذهب!

(١٣)

يرى بعض المهتمين بحركة التجريب العربية المعاصرة أن الثورة الشعرية الأولى التي شهدتها تاريخ الشعر العربى الحديث هى ثورة الرومانتيكية العربية (المهجر وأبوللو والديوان). حيث طرحت مضمونا شعريا جديدا للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى على مدى قرون عديدة، عندما أصبحت «الذات» مركز الإبداع الجديد ممترجة بالطبيعة وبالكون والمجتمع من خلال رافديها الأساسيين: العاطفى والوطنى (أمجد ريان «الفعل الشعرى» العدد الثانى / ١٩٩٣).

والحق أن هذا الرأى يفتقر إلى الصواب. ذلك أن الثورة الشعرية الأولى فى تاريخ الشعر العربى الحديث كانت هى ثورة الشعر الحر (أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات)، إذ ظل العمود الشعرى التقليدى سائداً ثابتاً حتى كسرت ثورة الشعر الحر. وإذا كان بعض المضامين الشعرية قد تغير عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعرى قائماً كما هو. ونحن نعرف أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة. وما لم تختار المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد منقوصاً غير مكتمل.

إن تغير المضامين وحدها لا يصنع تغييراً كاملاً، فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربى مضامين جديدة فى فترات مختلفة كثيرة، لكن التغيير الجذرى لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل؛ أى حينما صعدت حركة الشعر الحر.

ويتطرق البعض الآخر من أهل موجة التجريب المعاصرة فيرى أن تجربة ما سعى بشعر السبعينيات هى الثورة الثانية فى تاريخ الشعر العربى الحديث. وهو تطرف لا يقن خطراً عن سابقه.

والواقع أنه إذا كانت موجة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - فى الإطار الأوسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب - قد بدأنا، فى أواخر السبعينيات، طوراً متقدماً من أطوارها، بضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة.

إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد. فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو لن يغلق إلا إذا انتقلت بنا مرحلة تاريخية جذرية كبرى أخرى (اجتماعية وسياسية وحضارية) عن هذا

الأفق. وعلى هذا الضوء، يمكن أن نرى الموجة المتأخرة من حركة التجريب (وهي التي صعدت في الثمانينيات والتسعينيات) بوصفها امتدادا للخطوط وخيوط في شعر الموجات السابقة. كما يمكن أن نوقن أن الشعر عديد وكثير، ليس له باب واحد وحيد، وهو يأتي من منابع جمّة. وعلى حركة التجريب الراهنة كلها - بموجاتها المتنوعة - أن تحذر من النوع في «دوجما» الاعتقاد بأن الشعر الحق يأتي من مصدر وحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون - في مواجهة التحديد - من مثل هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر يأتي من نبع واحد (هو نبعمهم القديم)، وكان المجددون - ولا يزالون - يقاومون هذا الاعتقاد لما يحفل به من واحدية واستبداد. ولا ينبغي أن يقع التجديدون اليوم في هذا الخطر القاتل نفسه: الواحدية!

إن قوس التجريب غنى بالألوان، لأنه: قوس قزح.

(١٤)

يا زملائي الشعراء :

فلنحذر جريمة قتل الأنبياء

فلنحذر نفى الآخر ، ونفى نفيه نفى لنا .

الشعر عديد وكثير

يا زملائي :

لست عليهم بمسيئين .



مركز تحقيقات كميونير علوم إسلامي





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



ملف

سبحك الله ونوثلن





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

مشروع ونوس الثقافي / الوطني

أحمد سنسوخ*

«بوصلة». وقد أتاح انهيار هذا المشروع لنوس ولأبناء جيله القيام بمراجعة جادة وأصيلة. ويربط ونوس انهيار المشروع الثقافي/ القومي بانهيار كل القوى السياسية الوطنية التي كانت تسند المشروع وتستند إليه. وكان ونوس يرى أن الأمل والحل الوحيد هو أن يجد المثقف العربي من جديد مشروعاً تاريخياً يستند إلى أرضية واقعية، ويتمثل ذلك في محاولة إحياء الروح الديمقراطية في الحوار والإسهام في وضع أسس عقلانية وتنويرية وتحمل النقد الذاتي، ويكون المشروع بهذا جليلاً وكافياً في هذه الفترة التاريخية، وقد يبدو المشروع أقل من المشاريع الماضية التي كانت تعنى الوحدة والدولة العصرية وتحرير فلسطين وانتصار الاشتراكية، ولكنه أكثر عمقاً وفعالية على المدى التاريخي^(١)، وصولاً إلى معرفة الذات بشكل أفضل عن طريق العمل الثقافي الهادئ وإحياء التراث والمراجعة، ويقول ونوس في ذلك:

كان مشروعنا أن نساجل الواقع، وأن نسترد إنجازات الفكر النهضوي وندرجها في مسار

لم يكن سعد الله ونوس كاتباً مسرحياً أو ناقدًا، أو حتى منظرًا، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافي / وطني كبير، فهو مواطن عربي يعمل بالمفكر والأدب والشفافة والسياسة، وينتمي إلى الجيل الراديكالي الذي لا يساوم، وهو مثقف نادر ومبدع لا يؤمن بالمسلّمات ولا يستقِر على ما توصل إليه، ولكنه يشور حتى على ما يتحججه. إنه صاحب مشروع ثقافي لم يكتمل إلا لحظة رحيله. فبرحيله تنفتح صورته كاملة، وهو الذي كان يسعى إلى التعبير النثوري بكل أدواته التي كان يمتلكها.

وكانت مبررات ظهور مشروع ونوس الثقافي لديه نتيجة لتدهور الوضع السياسي والعربي ونظر أجهزة التمتع، حيث وجد المثقف العربي نفسه ضائعاً مرسكاً أمام التحولات الجديدة، مما أدى إلى فقد مشروعه القومي، وهو الآن بلا

* أستاذ مساعد بأكاديمية الفنون، القاهرة.

تاريخي بعد أن قطعتهما الانقلابات والبيانات والرقم (١) وبرامج الأحزاب التي جبت ما قبلها حتى تكسب مشروعية البداية والمعجزة، وكنا نظن أن أحوج ما نحتاجه الآن هو العمل الثقافي الهادئ الذي ينطوي على الإحياء والحوار والمراجعة^(٢).

لم يكن ونوس يؤمن بالدور القيادي الحاسم للمثقفين، كما لم يكن مؤمناً بأن الأدب يفجر ثورة، وفي الوقت نفسه كان يرفض أن تتحول الثقافة إلى مجرد امتياز متعال، ولا أن تصبح نشاطاً مجانياً بعيداً عن حركة المجتمع، إذ تتحول في الحالة الأولى إلى أداة من أدوات القمع، وتصبح في الحالة الثانية واحدة من أدوات التخدير. وبذلك فهو يدعو إلى المثقف الذي يمارس ثقافته، إذ تعنى هذه الممارسة ثقافته وتصوبها، وهو يرجع تمزق المثقف العربي إلى ظاهرة الانفصال بين الفكر والعمل.

كان ونوس يرى أن مسؤولية الكاتب عما يكتبه جسيمة، وكان يهاجم بضراوة هؤلاء الذين يقدمون للقراء معلومات غير دقيقة. ففي مقال له بعنوان: «ثقافة الـ...» وعن... وعن، يذكر حادثة لأحد الكتاب الذين تناولوا مقالاً مسطحاً عن «جيمس جويس» وهو لا يعرف أية لغة أجنبية، وهو مقال اعتمد فيه الكاتب على مقالين آخرين عن الموضوع نفسه. وقد أثارته السطحية التي كتب بها المقال، فكتب يقول:

مما لاشك فيه أن عدم احترام الكاتب لمادته، واستهتاره في تقصى جوانبها، والتدقيق في معطياتها، لا يشف فقط عن خواء هذا الكاتب ورخص علاقته بالكلمة، عن تنطعه وكسله العقلي، بل يتجاوز ذلك إلى تأثيرات سلبية على جمهور القراء وعلى البيئة التي يمارس فيها الكاتب نشاطه (...). هناك كتاب يغشوننا، ويغرسون في أذهاننا أرباع حقائق وجمالاً إنشائية ومعلومات غير موثوقة، وبالتالي فإنهم يكونون، وبأسابع لا ترتعش، جيلاً من السطحيين ومن الرؤوس التي تطن بالفراغ، وتعوزها الثقافة

العميقة السليمة.. غش صريح، لا تظلل وقاحته أفعى أو ألوان.. ويكشف عن عدم إحساس هؤلاء الكتاب بأية مسؤولية تجاه القارئ وتجاه مجتمعهم^(٣).

ويتضح موقف ونوس أكثر في مقالة له بعنوان «الأدب بلا قول» حين يتعرض لافتتاحية رشاد رشدي بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة «الجديد» التي يطرح فيها الأخير رؤيته عن الإبداع الأدبي ويفصله عن الواقع باعتباره يترفع عليه ويعلو فوقه. ويعتبر ونوس موقف رشاد رشدي موقفاً مضللاً يزيد التجربة الثقافية تفككا وانحلالاً:

فهو يرمى أولاً إلى عزل الأدب عن الواقع بحيث لا تنشأ أية صلة حية بينهما. الواقع يسير في مجراه. له قوانينه «الوضعية»، ومواصفاته «المبتذلة»، والأدب تجربة فوقية تتدع واقعها، تنسجه من الوهم والصورة الذهنية، ثم تنظمه وفق قوانين سامية لا يمكن قياسها بمنطق الحاجات الاجتماعية أو بمنطق البشر العاديين الذين يزحمون الشوارع والبيوت والبراري.

وعندما ينفستح الأدب على تيارات العالم الخارجي، أو على صراعات التاريخ وأحداثه اليومية المدوخة، يسقط في التفاهة والفساد. وهذا معناه ببساطة أن تتخلى كل تجربة أدبية عن بعديها الزماني والمكاني، وأن تنبذ الحوار مع البيئة التي تعيش فيها، فلا تضيء خوافيها، ولا تكثر بمشكلاتها، عليها أن تنمو في الفراغ بلا أرض ولا تاريخ. أن تتجاهل ما يدور حولها، وأن تنغلق على الأحداث والتحويلات، تستقي مادتها من الخيال والأوهام فحسب^(٤).

ويعلق ونوس على مفهوم رشاد رشدي بأنه مفهوم يؤدي إلى تجريد الأدب وتفريغه من كل فعالية جادة. وإذا كان هذا الأدب يعبر عن المرحلة الحالية في العالم، فإنه حين يرتبط بواقعنا ومجتمعنا لا يكون إلا محاولة فارغة ومضلة^(٥).

يونيسكو وبيكت، وهل أرسطو كاتب مسرحي أم لا! وهل الشعر الحديث شعر أم نثر! والمسألة الالتباسية عن مسرحية «الهواء الأسود» أهي لدورينمات أم لكاتب مصري. أهي عن مسرح اللامعقول أم اللامعقول، ومعاناة الإنسان الآلي، وغربة الفرد الصناعية، وجحيم الآخرين^(٧).

ولم يطلق ونوس هذا على الإطلاق، وإنما تحدث عن الاستثناءات الجادة، ولكنها في النهاية استثناءات. إذ كان يؤلمه ما يصير إليه العالم العربي في كل مكان. وفي هذه الأمثلة يكشف ونوس مدى الانسداد بين الثقافة والواقع ومدى تضليل الثقافة للإنسان العربي في فترات الأزمة هذه، التي كشفت عنها ٥ حزيران.

لقد كان ونوس يرفض التعامل مع الثقافة بمعزل عن أحداث الواقع، ذلك أن هذا النوع من الثقافة يفقد تاريخيته، بمعنى أنها تقفز خارج سياق حركة الواقع، وتتحول بذلك إلى نشاط متعال، بشكل تجريدي.

وفي نهاية السبعينيات، تفتتت أحلام ونوس من بين يديه بسبب التحولات الفاجرة على مستوى العالم العربي، التي لم يكن قد هباً نفسه لها بعد، فضاغ منه مشروعه الذي ظل يحلم به، فأدى به هذا إلى صمت مطبق استمر ثلاث عشرة سنة. وكما يقول، كانت فترة ضرورية لمراجعة الذات:

أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لا يمكن تفاديها.. إنها مراجعة للذات، وبالتالي لوضع جيل من المثقفين بسطوا التاريخ في فورة حماساتهم وتعجلهم فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات التي يبدو تحقيقها مرهوناً بكفاية النضال والوقت.. لكن التايخ ثار من هذه المحاولات التبسيطية، وتابع مجراه الدامي، فتركنا عراة مع شعاراتنا المعزقة والمهترئة^(٨).

ثم يطرح ونوس سؤالاً عن أسباب وقوعه في هذا الفخ التبسطي، كأنه يبنى مشاريعه خارج سياق التاريخ، فيلقى بالمسؤولية على نفسه وجيله، ذلك أنهم لم يتعمقوا في رؤية الواقع وفي رؤية القوى المتصارعة التي تشكل الواقع، إذ كانوا

لقد كان ونوس في فترة السبعينيات مؤمناً بقدرة الأدب على تغيير الحياة، وكان يرفض أن يدير النشاط الثقافي ظهروه للأحداث التي يمر بها المجتمع؛ إذ يؤدي ذلك إلى تضليل مركب، فيعني هذا إلهاء القارئ عن المشاكل الحقيقية التي تعصف به، حيث تتحول الثقافة هنا إلى محسر يعيب وعي الناس عما يحدث في الواقع الموضوعي

إن الثقافة هنا، وبالحدود التي تؤثر فيها، تتحول إلى مخدر يهدد القارئ، ويرجى على عينيته غشاوة مريحة. إنها تملأ المساحة بين قدميه والهاوية بغيمة زائفة من الدخان والضوضاء، وتهيؤه لسقوط مباحث وأعمى

ولم يكن ونوس يرتبط بأحداث المجتمع الذي جاء منه فقط، وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربي عامة، وكان يرى في مصر أم العربية. فالنوس العربي كان ساحة:

تتصادم فوقها الاتجاهات، يتوالى عليها الأحداث الصاخبة. في المشهد التي تم فيها الانفصال وتكرس، وبدأت بعد من اليمن جثث الجنود المصريين. فترة احتدام الشبهات الاجتماعية، وتفتت الصف الوطني، والمخاض الذي لا يلد إلا الانقسامات والشبهات في الفترة التي كانت تختمر فيها بين طيات الواقع هزيمة ١٩٦٧، عرف المناخ الثقافي في مصر طفرة ورمية هائلة. آنذاك بدت لنا تلك القدرة مذهلة، فلم نستطع مقاومة تأثيرها، أو نقد دلائلها. كان علينا أن نتنظر هزيمة حزيران حتى نصحو، ونذكر إلى أي حد خانتنا ثقافتنا

لقد اكتظت تلك الفترة بالمدونات والمحاورات المطروحة. مجالات متخصصة، وصفحات يومية، وملاحق أسبوعية، وكلها متحدة حتى الاختناق بالثقافة، ولكن ما هي الأحداث التي كانت تغذي هذا النشاط الثقافي الخسوف؟ إنها موضوعات اللامعقول، والعلاقة الإبداعية بين الغموض والتقدم الحضاري. وآخر ما كتبه

ربطوا، وبشكل عضوي، بين فعاليتهم الإبداعية، وفعاليتهم السياسية.^(١١)

ويؤكد ونوس أنها ليست دعوة إلى الفصل بين السياسي والثقافي، ولكنها «دعوة للنظر إلى الثقافة من خلال خصوصيتها وفك ارتباطها مع التكتيكات السياسية اليومية والسياسات الحزبية الضيقة»^(١٢). هو بذلك يرى من منظور دياكتيكي أن الثقافة لها خصوصيتها وأن السياسة لها خصوصيتها أيضاً، ولكن هناك علائق جدلية مركبة تربط كليهما ببعضهما البعض، وتؤثر فيها وتتأثر بها، وهو بذلك يربط بين النشاط الثقافي والسياسة والاجتماع:

استحالة الحديث عن تاريخ مستقل للنشاط الفكري أو عن تطور خاص به، لأن حركة تاريخ الفن أو الفكر تتلازم مع الحركة الاجتماعية ولا يمكن تفسيرها ولا تحليلها إلا في ضوء هذه الحركة نفسها^(١٣).

ويرى ونوس أن الفكر الأوروبي البرجوازي إنما كان يحاول نشر أفكار مضادة في عزل الأدب عن السياسة حتى لا يتم تنوير الجماهير وتثويرهم ضد مصالح البرجوازية، إذ إنه يرد على قول الكاتب «جولييان جرين»: «إنني أكره السياسة» بقوله:

مثل هذا التصريح واضح الدلالة طبعاً فهو يعكس الفكر الذي تريد الأنظمة البرجوازية تعميمه. فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، لأنه يريد عزل الناس عن التفكير بأوضاعهم وتبني مصيرهم. والأدب والفن كلاهما يستطيع القيام بدور مهم وأساسي في إضاءة الشرط الإنساني والتحرير على تغيير الظروف السائدة^(١٤).

فالسياسة قدر لا يستطيع أن يتجاهله مثقف ينتمي إلى مجتمع ما.

إن أفضل ما يُشخص إحساس وموقف ونوس كاتباً هو ما قاله عن الأدب في البلاد المتخلفة، وبالطبع ينطبق هذا القول على ونوس نفسه، وربما كان هذا سبب توقفه عن الكتابة لمدة ثلاث عشرة سنة بعيد فيها حساباته ثانية، فهو يصف الأدب في البلاد المتخلفة بقوله: إنه أدب:

يعتقدون أن التحول الإيجابي سوف يحدث لا محالة، وأنهم لم يواجهوا الفكر السلفي وبنية السلطة بقدر كاف، إذ كانوا يعتقدون أن هذا الفكر سينحل طبيعياً، ومن هنا كان اضطرابه، وكثير من أبناء جيله، حينما صعد الفكر السلفي وأمسك بزمام الأمور، مما أدى إلى تراجع الكثير منهم عن الفكر المادي لينضموا إلى الفكر السلفي فبدأ المشهد الثقافي، وكأنه فوضى كرنفالية^(١٥).

ويرى ونوس أن البرجوازية بشقيها القومي والتقدمي بمقولاتها الجاهزة وشعاراتها البراقة، قد أوقفت حركة التنوير في الثقافة العربية التي بدأت في ثلاثينيات هذا القرن، وأربعينياته، وأن الجهد الذي قام به طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى وغيرهم، كان فرصة طيبة لفهم تراثنا باعتباره تاريخاً وليس تميعة مقدسة نطرد بها الأرواح الشريرة، وبذلك لم تتضح هذه الحركة؛ لأن البرجوازية الصغيرة التي تسلمت السلطة أحلت الشعارات البراقة والجاهزة محل التحليل العلمي للواقع.. إن أحداً لم:

يواجه التراث على أنه صيرورة تاريخية، وإن مسئوليتنا لا تكمن في تمجيده أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة ووعيها، وتعميق دلالتها التاريخية^(١٦).

وما كان يعنيه ونوس هو أن يكتب التاريخ بصورة علمية متحررة من القداسة الدينية، فنحن بحاجة ماسة إلى مثل هذا التاريخ الذي يكتب بطريقة علمية وعلمانية.

ويقرو ونوس بأن مستقبلنا لا يكمن في ماضينا، ويهاجم الدعاوى التي تردنا إلى الماضي لأنها تقوم بعزلنا عن منجزات الفكر الإنساني وتمنعنا من التقدم.

إنه يرى أننا قد فقدنا المشروع، بمعنى أن التحولات العنيفة التي بدأت تتوالى على واقعنا «قد وصلت بنا إلى لحظة العرى»، حيث تهاوى المشروع القومي، وتهاوت الديمقراطية. ولذا، كان ونوس يرى أن الكاتب الذي يفقد إيمانه النسبي بأنه قادر على التغيير:

يفقد الدافع للكتابة، وينبغي ألا ننسى أنني واحد من جيل الكتاب، أخطأوا خطأ فاحشاً، حين

الماضي ولا يدرك الإفلاس الحاضر باستعادة رموز الماضي، وإنما يحاول أن يتدارك القطيعة اللاتاريخية التي باعدت بين إنجازات عصر النهضة وفكر واقعنا المعاصر، ذلك أننا نكتشف فينا كل يوم أفكار الطهطاوى والنديم وفرح أنطون وطه حسين وعلى عبد الرازق وغيرهم^(١٧).

وقد دفع هذا ونوس إلى أن يتوسع في كتابة بحث «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي» لنقد التيارات الفكرية فى العشرين سنة الأخيرة، التى زادت من المازق الفكرى العربى تعقيداً ولكن سرعان ما هاجمه المرض، ولم يسمح له الوقت ولا الحالة الصحية ولا المزاجية أن يكمل أبحاثه فى هذا المجال.

ويعرض ونوس لأول مشروع ثقافى عربى وهو مشروع طه حسين، خاصة فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٧، كما يتعرض للأسباب التى أدت إلى ذبول هذا المشروع فى الوقت الذى كان يجب فيه أن يزدهر، وهو الوقت الذى جاءت فيه الثورة، وهبات فيه لإخفاقات كبيرة منها التكرار لمشروع طه حسين ونهميشه^(١٨).

وفى تعرضه لمشروع طه حسين، أفرد ونوس صفحات لمواقف من كتب مصرية تدبى طه حسين مثل كتاب (الإنقطاع الفكرى وآثاره) لعبد الحى دياب، (وفى الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وهو بذلك يؤكد تنكر القوى التقدمية لمشروع التنويرى كمشروع طه حسين، وهى القوى التى كان عليها أن تتبنى هذا المشروع وتطوره.

وتكمن قيمة مشروع طه حسين التنويرى فى نقله التراث من نظرة التقديس إلى الحيز التاريخى الذى يخضع لمناهج التحليل والنقد، باعتبار أن الحيز التاريخى تفتح معرفى على الحقائق الموضوعية فى جديدها - كما يقول ونوس - وعلاقتها مع الحاضر باعتبار أن كل شئ خاضع للامتحان والنقد ومناهج البحث العلمى، وقد أقبل طه حسين ومعه أحمد أمين وعبد الحميد العبادى على كتابة تاريخ شامل للأمة العربية تناولها طه حسين من جانبها الأدبى وأحمد

برهقه الإحساس بأنه هامشى، وأن كلماته تضع، وتندرج فى روتين حياة يومية قاحلة، وعندما بدأ الكتابة كان مسرفاً فى الحكم. لقد ظن أن كلماته حين تنشر ستعبر أوضاعاً، وتبدل ناساً، ستدوى، وتؤثر ويمنح صياها مبيداً فى الحاضر والمستقبل. ولكن هاهنا بعد أن نشر ونشر بعد أن أصدر كتاباً وكتاباً، يكتشف أن أحلامه لا تختلف عن الأوهام، وأن دوره محدود (...). اكتشاف مخيب يندد بنمانيته، ويهز تماسكه الداخلى. فما بفعله، إذ، أقل أهمية مما تخيل، والدائرة التى يشغلها فى مجتمعه أضيق من أن ترضى طموحه، أو حفظ له ثقته بنفسه.. لقد خدع (...) وربما تصادف عليه الإحساس بالعجز إلى حد التوقف نهائياً عن الكتابة^(١٩).

وربما ما ذكره بعض من هذه الأسباب التى دفعته إلى التوقف عن الإمساك بالقلم. وفى واقع متخيل كهذا يدفع الأديب إلى اتخاذ أحد المواقف التالية. فربما أن يواجه واقعه بالمثل، أى يصبح لا مبالياً فيفقد ذوقه للكتابة، وربما يشوق تماماً عن الكتابة، وربما يخرفه ذوق آخر لتوغيث الكتابة للإثراء فيكتب للسينما والمسرح والتلفزيون، ويكتب المقال والمسلسل الإذاعى، ويكتب سبلاً من الأعمال النافهة والمخدرة، أو ربما يتحول إلى بوق متمدن يسمعه كل شئ. ويرى ونوس أن هؤلاء تصادموا مع الواقع حينما لم يستطيعوا أن يحققوا ما جاء بمخيلاتهم، ذلك أنهم نهضوا لأنفسهم أدواراً مستعارة، وبذلك فهم منفصلون عن واقعهم. ويرى ونوس لذلك أن الموقف الصحيح يقتضى الانغماس فى الواقع أكثر فأكثر، فى محاولة لفهمه والتعامل معه من خلال مفردهاته بدلاً من التعالى عليه وتوهم أدوار مطلقة ومركبة تنتهى إلى الضياع والقلق^(٢٠).

وكانت إحدى محاور اهتمامات ونوس فى تحقيق مشروعه الثقافى هى التعمق فى البحث وتقدير اجتهاداته الشخصية فى تحليل وفهم ما يطرح من قضايا إشكالات فى محاولة لاستجلاء عصر النهضة، واسترداد هذا النخم المعرفى واتساق القول مع الفعل. ونوس، هنا، لا يعنى أى حنين إلى

أمين من جانبيها العقلي وعبد الحميد العبادى من جانبيها السياسى، وقد فتح هذا المشروع فى ثقافتنا وعياً معرفياً يعزز الحرية ويمنح إمكانات للتقدم.

وقد كان موقف طه حسين ومعه عدد من التنويريين من قضية الدين والعلمانية موقفاً تقدمياً، كما أضاء طه حسين الصلات بين ثقافتنا وثقافة البلاد اليونانية والرومانية والتأثيرات المتبادلة. والتعلق بالثقافة الإنسانية كان شكلاً من أشكال الإنارة الجديدة لأدبنا العربى تدرجه فى سياق التراث الإنسانى. وطه حسين جمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة - كما يقول ونوس - وبذلك قدم المثل النموذجى لما يجب أن يكون عليه المثقف العربى، فالثقافة بالنسبة إليه معركة يخوضها بالفعل والقول فى محاولة لتحرير العقول وتحديث المجتمع. كما ربط طه حسين بين حلمه التنويرى والأرضية السياسية والاجتماعية، وربط بين العلم وتجديد العقل والحرية والديمقراطية وتحديث الدولة والمجتمع المدنى الذى تشكل فكرة الوطنية لحمته^(١٩).

وقد كان ونوس يسعى إلى استرداد مشروع طه حسين وتبسيط الضوء عليه، وكان يرى أن هذا العمل يحتاج إلى تضافر جهد مؤسسات وأحزاب ومنظمات كاملة.

ويستمر مشروع ونوس ملقباً بالضوء على مشروع الشيخ رفاعه الطهطاوى باعتباره أول مشروع نهضوى عربى يحاول فيه الشيخ أن ينقل الحدائث الأوروبية، وانغماسه فى الكتابة والإدارة والترجمة، لكى يسهم فى النهضة التى كان يمثلها مشروع محمد على من جهة، وينشر المعارف والأفكار التى تساعد على هذه النهضة، فى محاولة لتغيير الحياة الاجتماعية بطابع تقدمى يتفق وفكرة التاريخ. وهناك مسألتان أساسيتان شغلنا عقل الطهطاوى؛ الأولى ما الذى يجب أن نأخذه من الغرب، والثانية كيف يمكن أن نوفق بين ما نأخذه والعقيدة الإسلامية.. وفى الحالة الأولى يرى الطهطاوى أنه يجب أن نأخذ من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته والنظام السياسى بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم وسيادة القانون والحقوق المدنية والحرية الفردية وغير ذلك. وهو بذلك يصل إلى المسألة الثانية، ذلك أن التمدن فيه مصلحة المسلم، فهو يرى أن جميع الاستنباطات العقلية التى وصلت إليها عقول الأمم

المتقدمة لا تخرج عن أصول الفقه الإسلامى، وبذلك فلا جناح علينا إذا اقتبسنا هذه القوانين والمعارف. وهو بذلك يدفع الخطاب الدينى ليتأقلم مع العلمانية الأوروبية التى ثبتت فعاليتها فى الواقع. وكان مشروع الطهطاوى بذلك مشروعاً متكاملأً، وهو الذى وضع أساس الفكر المصرى الحديث والثقافة المصرية الحديثة، كما أطلق عليه لويس عوض، وبالطبع كان مشروع الطهطاوى متسقاً، نشأ مع ارتباط الفكر بالواقع^(٢٠).

لقد كان ونوس يرى أن الفكر يرتبط بالفعل وبالواقع وبالكفاح الوطنى، فالثقافة لا تجد تعبيرها من خلال خيارات ذهنية وانحرافات عاطفية، بل من خلال التورط فى النضال:

إن المثقف الوطنى يعيش اليوم مفارقة كئيبة، ففى الوقت الذى يهْمش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كونى والآخر محلى، فإنه يجد نفسه مطالباً بمهمات زادت جساماً وتعقيداً، وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يوماً بعد يوم أمام موج الثقافة الذى تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كى يتغلغل فى كل زوايا المعمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياث الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزله) التى تنتصب فى بلاده. ومع هذا فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة ومحكوم بالألا يتوقع - ولاسيما فى هذه الأيام الكسيفة - أى تعويض.. ينبغى أن يقبل هامشيته وأن يواصل عمله. ليكن شاهداً أو ليكن خميرة وليكن صوتاً صارخاً فى البرية أو ليكن إرهاباً. والمهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه، إذن فلنحمل الصخرة هذه.. ولنواصل^(٢١).

ويتتبع ونوس الأنظمة العربية التى تحرم المثقف العربى من دوره التليعى لتحوله صوتاً فى جوقتها الإعلامية، ويتم هذا من خلال القمع السافر حيث السجون والمنافى والزنازين، وبالقمع المخملى حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد

جماهيرية، وبذلك فإن جوهر البرنامج الإعلامي هو التخدير والتسويق^(٢٢).

وتتفق كلمات ونوس عن مثقفي عصر النهضة مع حركة الفعل لديه، فقد عاش رواد عصر النهضة:

حياة تزخر بالتوافق والخصب، فهؤلاء الذين أتاحت لهم ظروف متباعدة، أن يكونوا الطليعة المثقفة في مجتمع يتشاءم بمد طول رقاده، كانوا هم أيضاً طليعة هذا المجتمع السياسية. لم يكن هناك فصام بين الفكر والعمل.. ولم تكن الثقافة وضعا «انطوائيا» يتفوقون فيه، متعالين على حركة الواقع، أو مغتربين عنها.. كانت الثقافة لديهم وليداً وإطاراً للممارسة اليومية، وقيادة المجتمع نحو ما تصوره اليقظة والنور^(٢٣).

وهكذا كان ونوس نفسه مثل مثقف عصر النهضة الذي سعى إليه ليتواصل تاريخياً، لم يكن فكره منفصلاً عن عمله، إذ كان ونوس ابناً لهذا المجتمع يسعى إلى تطويره وتجاوز أزمته مثل الأفغاني ومحمد عبده والشيخ طاهر الجزائري والكواكبي الذين يضرب بهم المثل نماذج حية على هذا الاتساق بين ارتباط الفكر بالعمل.

التفاهة، وليس هذا إلا تأكيداً على خسارة الثقافة والمثقف في البلاد، فالمثقفون هم الذين صاغوا الوعي العربي، وهم الذين زواجوا بين الكلمة والممارسة، وكان رجيل النهضة الأولى، رجيل الطهطاوي وعلى مبارك والكواكبي والأفغاني وفرح أنطون ومحمد عبده، وكان رجيل النهضة الفكرية التنويرية، رجيل طه حسين وهيكمل والعقاد وأحمد أسين ورثيف خوري وسليم خياطه. ومن المثقفين نشأت الأحزاب وازدهرت دعوات التجديد والتغيير، وكانت دورات المثقفين هي المادة الجوهرية التي شكلت الوعي العربي وصاغت الطموحات والأحلام. ولكن الوضع اختلف بدءاً من سبعينيات هذا القرن بعد أن أصبح المثقف جزءاً هامشياً من آلة ضخمة تنتج الكلام الملتبس والضبابي حتى احتلظت المفاهيم الثقافية والسياسية وقل وعي المثقفين بواقعهم مع زيادة المنابر الإعلامية. ويتعرض ونوس في ذلك إلى البرنامج الإعلامي الذي تتسلح به الأنظمة في الوصول إلى أهدافها، وهو برنامج يركز إيديولوجياً على نقطتين، هيريتس أولاهما بعث القيم السلفية تحت ستار الأصالة، وتجنّبها تسويق منتجات الغرب الاستهلاكية، وبذلك تتألى الأنظمة أن تكرر نفسها للتبعية الأوروبية وحماية نفسها من انتفاضة

الهوامش:

- (١) سعد الله ونوس: هوامش ثقافية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢٥٤.
- (٢) سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الهوامش للديباجة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ص ٦٩٤ - ٦٩٥.
- (٣) المصدر السابق، ص ص ١٧٤ - ١٧٥.
- (٤) السابق، ص ص ١٨٢ - ١٨٣.
- (٥) السابق، ص ١٨٣ وما بعدها.
- (٦) السابق، ص ٢٠٣.
- (٧) السابق، ص ٣٠٤.
- (٨) السابق، ص ٢٣٣.
- (٩) قارن السابق، ص ٢٣٤.
- (١٠) السابق، ص ٢٣٧.
- (١١) السابق، ص ٢٤٠.
- (١٢) السابق، ص ٢٤٠.
- (١٣) السابق، ص ١٥٤.
- (١٤) السابق، ص ١٥٦.
- (١٥) السابق، ص ١٥٩ وما بعدها.
- (١٦) قارن السابق، ص ١٦٠ وما بعدها.
- (١٧) قارن سعد الله ونوس الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ٤٧١.
- (١٨) قارن السابق، ص ٤٧٩.
- (١٩) قارن السابق، ص ٤٨٥ وما بعدها.
- (٢٠) قارن السابق، ص ٤٩٧ وما بعدها.
- (٢١) قارن السابق، ص ٥٨١.
- (٢٢) قارن السابق، ص ٥٨٤.
- (٢٣) سعد الله ونوس، هوامش ثقافية، مصدر سابق، ص ١١.

الوعى التاريخى ومعادلة المثقف - السلطة

فى أعمال ونوس أنية الوقائع

حسن عطية*

وقد كان سعد الله ونوس واحداً من هذا الجيل الذى آمن بالعلّة الغائية للفن وتمثلها فى الكشف عن الخلل الضارب أطنابه فى تربة الواقع العربى، والمختبئ خلف أطنان الكلمات والشعارات والأقنعة المزيفة. لم يكن ونوس وحده بين أبناء جيله السائر فى هذا الطريق، ومن الصعب، تحت أى تأثير، وصفه بالظاهرة المنفردة فى عصره، فذلك ضد منطق التاريخ، والوعى به، الذى آمن بهما ونوس نفسه، ودافع فى سنواته الأخيرة، فى عقد التسعينيات بالذات، كتابة وإبداعاً، عن ضرورة التسلح بالوعى التاريخى فى رؤية العالم فى كل لحظاته الزمانية، رافضاً الوقوف أو العودة إلى لحظة زمنية معينة مقطّعة من سياقها التاريخى، للعيش فيها أو استعادة العيش فيها. فالتراث العربى، ذلك المتحدث عنه بكثرة هذه الأيام، هو وحدة متكاملة على مر الزمان، واختزاله إلى مجموعة انتقائية يؤدى إلى أدلجته وتخطيم وحدته، بما يفقده صيرورته وكشافته التاريخية، ويحوّله إلى مجموعة من

موقفان متماسان متناقضان يترأوحان داخل عقل كل فنان حقيقى، يجذبه أحدهما لرصد اللحظة المعيشة، وصياغتها فى بنية مناظرة مع بنية الواقع، بهدف التأثير فى هذا الواقع سلباً أو إيجاباً، ويجذبه الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهرى ودائم الوجود فى هذه اللحظة المعيشة عاملاً على صياغتها فى بنية تفيد من بنية الواقع وتفارقتها فى آن، بفرض إحداث هزة فى هذا الواقع وتفتيت بعض ثوابته أملاً فى تغييره. والفنان، فى كل من الموقفين، لا يتجزأ ولا ينقسم فكرياً، وإنما هو يتكامل محققاً الغاية الكبرى من الفن الحقيقى: التعبير عن الواقع سعياً إلى تغييره، والإمساك بقوانين الغد رغبة فى استباق الحاضر ومجاوزه لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام.

* ناقد مسرحى، عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

(التعاويذ) والأجوبة السحرية الجاهزة، مما يصل بنا إلى تزوير التراث والحاضر والمستقبل فى آن^(١).

ولذلك، فهو حين يتصدى للحاضر يدرك أنه ليس بال لحظة المتكاملة المنقطعة عن لحظات سابقة واللاحقة، وإنما هو فى سيرة مستمرة، لذلك فهو قابل للتغيير، وصراع ونوس - وغيره - من حيث هو فنان مفكر هو النوف ضد أية محاولة لتجميد الحاضر فى لحظة أبية محددة، أو إعادة تثبيتته فى لحظة ماضية بعينها، عاملاً بقوة - وبجمال - فى - على نزع كل الأقنعة المؤسرة والمؤلفة لحوالات تجميد الحاضر وتغييب وعى ناسه وقلب عيوبهم لتدخل مؤمناً بأنه إذا ما كان التاريخ لا ينتظر تبلور الفكرة ليطلق، ولكنه هو الذى يتحرك ويحرك الفكر معه ويغير وعى الناس وإدراكهم ونمط حياتهم^(٢). فإن فاعلية الإنسان، والإنسان المدرك لحقائق واقعه، هى التى تلعب دورها فى تحريك هذا التاريخ. فالتاريخ ليس آلة صماء تندفع دون محرك، وإنما الإنسان هو قائدها ومحركها، ووعى الناس هو الخلاصة الجوهرية للثقافة السائدة والمسيدة، رسمية كانت أم شعبية، متناقضة أم متوازنة أم متناقضة، وإن من يستطيع امتلاك هذه الثقافة وسبل حركتها، يستطيع امتلاك الوعى بالواقع والتاريخ معاً، وبامتلاكه لهذا الوعى وإخضاعه فى حكمه للقيم والتصورات والمفاهيم الخاصة بإيديولوجيته، يستطيع أن يعرف حركة التاريخ وأن يسير حركة مجتمعه، عبر مؤسساته التربوية والأخلاقية والتشريعية فى طريق مضاد للتاريخ أو معه.

وبهيمن الوعى التاريخى على كل أعمال ونوس المسرحية، منذ أول عمل منشور له وهو «ميدوا تخدق فى الحياة» (١٩٦٣)^(٣) حتى آخر أعماله «رحلة فى مجاهل موت عابر» (١٩٩٦)، مع تباين لاشك فيه فى وعيه التاريخى هذا وتشابهه فكراً مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحى، التى يقسمها النقاد والباحثون عادة إلى ثلاث، تفصل بينها فجوات توقف، ويفجر كل واحدة منها حدث واقعى (تاريخى) ساخن يفرض على الفنان أن يتجاوب معه، كما يفرض على مجتمعه بأكمله أن يتخذ موقفاً منه، داخل إطار الفكر السائد والأنظمة السياسية والاجتماعية المهيمنة أو ضدهما.

ورغم أننا لن نقف فى دراستنا هذه إلا عند مرحلة ونوس التسعينية، فبالوعى التاريخى ذاته لنوس لا يمكننا إغفال مرحلتيه السابقتين، وعياً بوجود متصل فكري فى الحياة الإبداعية لكل فنان، وإدراكاً بأن الإبداع لا يسير وفق نظرية الطفرات أو نظرية النشوء والارتقاء البيولوجية، فليس نمة عمل أنضج من سابقه وأضعف من لاحقه، وإنما نمة تشابك حاد بين الفنان وواقعه، يتجلى داخل عمل فنى، فى لحظة زمنية ما، متكاملًا حينما يمسك الفنان فيها بمحور التواصل بين واقعه وناسه ولحظاته الثلات: الماضية والحاضرة والمستقبلية، وينشئ حوله عملاً جمالياً يتأسس على تراث النوع الفنى الذى يبدع فيه - وهو هنا الدراما المسرحية - ويتجاوز ثوابته فى الوقت ذاته، متجاوزاً مع مجتمعه بشكل خلاق.

وتضم مرحلته الأولى، التى تمتد لقراءة السنوات الثلاث (٦٣ - ١٩٦٥)، مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها فى زمن الحلم بـ «صناعة التاريخ»، تكشف عن هموم فلسفية ذات أصداء وجودية كانت سائدة فى النصف الأول من الستينيات فى العالم العربى، وكانت أشبه بالموضة عند البعض، وبديلاً عند بعض آخر عن تبنى الأفكار الماركسية المطاردة وقتذاك، وملتقية مع الأفكار الثورية البورجوازية السائدة فى هذا العقد، فامتزجت ثورية البطل الفرد بتحملة لمسئولية الفعل الجارح والمجاوز لحدود الذات، وتشابك الهم المجتمعى بهموم الإنسان العامة، وحلت ثورية الفنان الملتزم محل ثورية الطبقة الصاعدة، وتداخلت القومية بالأممية، والتغير العلمى بالتأويل الدينى للإيديولوجيا المتبناة، وصارت برامجماتية التجربة والخطأ بديلاً عن النظرية المستخلصة من تجارب الآخرين، وغزا الرمز حياتنا مستقراً فى فضاء مسرحنا، ليس هروباً فقط من أعين الرقباء الحكوميين، وإنما أيضاً لقدرة الرمز على تجريد الواقع وصياغته فى علامة، وقفت وقتذاك عند حدود الأيقونة، تتخذ من الحكايات التاريخية والأسطورية والشعبية أروية شفاقة لها، وقد أثر ونوس، فى هذه المرحلة الأولية من حياته الإبداعية، أن يفتش فى الحكايات والدراما الإغريقية، باحثاً عن «ميدوا» التى تخدق فى الحياة (٦٣) ملتقياً بهذا «الرسول المجهول فى مأتم

الضخمة، ويقرر أن يقدم على المسرح الفن الذى يدفع الوعي الحقيقى بواقعه إلى عقله، يصادر حقه هذا، ويقبض عليه فى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» (٦٨)، وحينما يتوجه إلى السلطان رافضا المزيد من دمار فيله، تنكسر عزيمته أمام سيف المعز وذهبه اللامع، فينخرس اللسان ويعجز عن المطالبة بحقه فى رفض الظلم، فى «الفيل يا ملك الزمان» (٦٩). بل إن حلمه فى أن يكون سلطان ذاته، وحاكم حركته ينهزم أمام طبيعة السلطة ذاتها التى رآها ونور، وقتذاك، مطلقة وفاسدة ومفسدة فى آن. فهى فى «الملك هو الملك» (٧٧) سلطة غاشمة، سواء ارتدت ثوبا ديمقراطيا أو ديكتاتوريا، اشتراكيا أو ليبراليا، سلطة تخيل أى صعلوك إلى ملك ظالم، بعد أن تعيد تفكيكه وتركيبه وفق رؤيتها الخاصة للعالم، بل تطمس وعيه بتاريخه وتقصيه عن جماعته وطبقته، وتفصله عن كل أحلامه القديمة.

لقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة ونوس، فى مرحلته الأولى، إلى الابتعاد عن جماهيره، والانزواء فى كهف النخبة، كما أوصلته الحكايات الشعبية والتراثية إلى طريق مسدود، يقف - هو وجماهيره الشعبية - وسط ظلمته غير قادر على تبين الأرض التى يسير عليها، فالأنظمة الاستبدادية ارتدت أقنعة ديمقراطية تبرر بها وجودها غير الشرعى، وتلهى بها جماهيرها عن افتقادها لمشروع وطنى، ونبعدها عن المطالبة بالعدالة الاجتماعية، وتزيد فى الوقت ذاته من قوة أجهزتها القمعية باستحداث أدوات جديدة لها، وبالتحالف مع التيارات السلفية فى المجتمع، سعيا للإطاحة بكل فكر رافض للانكسار العربى وعامل على تجديد الحلم القديم وعصرته. وقد دفع هذا الوضع ونوس إلى التوقف عن الكتابة لعقد كامل من الزمان، بعد أن حاول إعداد أو استلهام نص بيتر فايس «رحلة السيد موكنبوت» فى نص درامى له باسم «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (١٩٧٨)، ثم يعاود الكتابة الدرامية باستلهام آخر لنص الكاتب الإسباني أنطونيو بويروباييخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمى» فى نص جديد باسم «الاغتصاب» (١٩٨٩) تدور وقائعها فى أجواء القضية الفلسطينية، بعد أن دخلت هذه القضية، فى الواقع، منعطفا جديداً بالاعتراف بالوجود

أنتيجونا» (٦٤)، دون أن ينسى أن يحكى لنا فى العام ذاته عن «مأساة بائع الدبس الفقير» وعن «حكايا جوقة التمانيل» (٦٥)، واصلا إلى أقصى درجات التجريد التى تواجه كارثة الحاضر المختبئة فى خيوط فجر الهزيمة القادم، وذلك عبر رموز الأساطير الإغريقية المجردة وغير المؤسسة فى وجدان المتلقى العربى، فظل مسرحه وقتذاك هو مسرح النخبة المثقفة.

ونجى هزيمة ١٩٦٧، بعد توقف لنحو العامين عن الكتابة المسرحية، لتصدم هذه النخبة المثقفة، وتدفع ونوس بوعيه التاريخى إلى محاولة التفتيش فى علاقة مجتمع ما بعد الهزيمة بمجتمع ما قبلها، مكتشفا أنه مجتمع واحد يعيش زمناً واحداً، هو زمن الهزيمة، الذى أطاح بحلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية، ومكتشفا أن العلاقة بين الرمز الدال (الدرامى/ المسرحى) المشحون بكثافة تاريخية، والمداول (الفكرى/ الاجتماعى) الزمانى الطامع، بحاجة إلى استدعاء الرمز من الموروث العربى المتأصل فى العقل والوجدان العربيين، بدلا من الأساطير الإغريقية والأوروبية، والكشف عن العلاقة بين حكايات الأمس ووقائع اليوم، ونزع الأقنعة عن أبطالها معاً: أبطال الحكايات وأبطال الوقائع، ومواجهة سلطة الموروث والواقع جنباً إلى جنب، فسلطة الواقع السياسية والاجتماعية إنما تسلح نفسها بترسانة من التقاليد والأعراف القادمة من الموروث وسلطته الوجدانية على الجماهير، مما يخلق ستارا ميتافيزيقيا على سلطة الواقع، ويمنح وجودها (الآنى) بعداً قديماً لافكاك منه، فسعى ونوس فى مرحلته الثانية (١٩٦٨ - ١٩٧٨) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح لبحث عن دور له فى هزائم الواقع وانتصاراته، وإن ظل هذا الجمهور (كما) غير ذى ملامح خاصة، يحاول أن يتخلص من الرؤية الرومانسية لمواثيق النخبة الثورية المثقفة التى منحت ألقاب المعلم والقائد دون أن تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شككت قبلا فى قدرته على الحياة الحققة ذاتها، فزيفت وعيه، وأبقته ساكنا فى صالة المسرح يشاهد الفن المزيف لواقعه، أو تركته صاخبا على كراسى المقهى يستمع للحكايات يقص عليه حكايات من الموروث، مجتزئة ومؤولة وفق سياق الواقع الآنى، ثم حينما يهتز هذا الجمهور بفعل الهزيمة، وتحت وطأة أقدام الظلم

قادر على التدخل في الفعل المسرحي، وإعادة صياغة (الحكاية) المروية، وتسيير الحدث الدائر من أجل مصالحه، وهو ما صبا إليه ونوس في أعماله السبعينية، بإدخال جمهور (ممثل) وسط عروضه المسرحية، أملاً في حث الجمهور (الحقيقي) على المشاركة بالحوار ثم بالفعل في وقائع مسرحيته، لكن الثمانينيات أطاحت بهذا الحلم وعجز الفعل (المسرحي) عن تحريك الفعل (الواقعي)، وغاب الحوار بأكمله بين الصالة والمسرح، كما غاب بين المحكوم والحاكم، لتحل محلهما عروض الكباريهات المسرحية وثرثرة الأوراق الصحفية.

بين الصالة والمسرح يقف دائماً الفنان باحثاً عن دور له، وبين المحكوم والحاكم ينهض المثقف مفتشاً عن وظيفة له في هذا المجتمع، ومن ثم تبرز معادلة:

الصالة (الجمهور) الفنان (العمل الفني) المسرح (الفن).

كما تبرز مقابلها معادلة:

المحكوم (الشعب) المثقف (الفئة المستنيرة) الحاكم (السلطة).

وتبادل الأسهم اتجاهاتها بين الأطراف الثلاثة من كل معادلة، فالفنان يتوجه بعمله نحو الصالة، لكنه لا ينسى أبداً أنه ينتج فناً ينتمي لهذا النوع المسمى بالمسرح، وله سلطته القوية عليه بفعل شروط الكتابة الدرامية ومتطلبات العرض المسرحي، وتاريخ كل منهما تحققاً في هذا المسرح. كما أن المثقف يبرز أساساً من وسط الطبقة المحكومة ويتوجه بنشاطه الثقافي إليها، إلا أنه لا ينسى أن توجهه هذا مشروط بمنظور السلطة الحاكمة، سياسية كانت أم أخلاقية، ومساحات التمرد عنده - أي عند المثقف - مثلما هي عند الفنان المسرحي في حدود العلاقة بين المحكوم والحاكم داخل ظرفية زمنية معينة، فهو لا يستطيع بمفرده تجاوز الحدود المسموح بها لدى طرفي المعادلة الجمهور/ المسرح، الشعب/ السلطة، وإلا أقيم عليه الحد باعتباره مارقاً وزنديقاً. فالشروط الموضوعية التي تحكم حركة الفنان - المثقف هي شروط

الصهيوني وبحق دولة إسرائيل في العيش في سلام مع من اغتصب جزءاً من أراضيهم، وما ترتب على هذا الاعتراف الرسمي من محاولات ضرب الذاكرة القومية، والعمل إعلامياً وتعليمياً على إعادة تشكيل مكوناتها، ونحو عناصر النضال من أعماقها؛ وخاصة من حكاياتها الشعبية، رغم انتفاضة الحجارة التي كانت متألفة ومعدلة تأثيرها النضالي في ساحة الصراع العربي الإسرائيلي على أرض فلسطين. تزامن مع هذا الوضع تسيد التيارات السلفية التي سيطرت على عقل المجتمع وأجهزته الفاعلة، فضلاً عن سيطرتها على الشارع وحركته، وجزأت الدولة إلى (إمارات) صغيرة محكومة بأمرائها، ومناوئة بسببها الطغاة لسلطة الأنظمة الحاكمة التي بدأت تنتبه لها، بعد أن فرغت من دعم الاتجاه الإمبريالي لضرب الاتجاهات الاشتراكية في الداخل، ومساندته بالرجال والمال الخاصرة وخلخلة دول المنظومة الاشتراكية التي سرعان ما سعلت بدمير ذاتها مع بداية التسعينيات، ويعلم معها الأمريكي الياباني الأصل فوكو ياما «نهاية التاريخ»، وبداية عصر جديد يبدأ عند غزو العراق للكويت وهبوب عاصفة الصحراء الثانية، وينتهي - كما يخطط له، بانتهاء القوة العربية بأكملها.

غير أن ونوس الذي يؤمن مع ونوس بسمان بأن «كل عصر لديه آلياته الخاصة لإنتاج الفن»⁽⁵⁾، ما يجعل لكل عمل إبداعى مناخه التاريخي الخاص به، ويكشف عن أن العلاقة بين ما هو خاص وما هو عام في العمل الفني إنما تتحقق في تعينه التاريخي، وهذا التعمين التاريخي هو الذي يضع أية عملية إبداعية داخل سياقها التاريخي، هو سياق تمتد من الماضي إلى الحاضر نحو المستقبل، ذلك الغد القادم المشروط تحقيقه بحركة الحاضر. فالمستقبل، كما يرى أدورنو «ليس مفتوحاً، وإنما هو محدد بالمبدأ الموضوعي الذي يقود الإنسان والمجتمع والتاريخ»⁽⁶⁾. يكتشف ونوس في مرحلته الأخيرة أن المسرح وحده غير قادر على «تسييس» مجتمع محاصر بكل قوى الاستبداد، بدءاً من سلطة الحكم إلى سلطة الأعراف، وبدرج - ونوس - أن الاحتمال في المسرح، كما في الحياة، بحاجة إلى جمهور مثقف نقاد واعية وليس مجبراً على تغييب وعيه بميتافيزيقا الفكر والإعلام؛ جمهور

هذا الموقف للفنان المثقف هو الذى أرق عقل ونوس
فى مرحلته الأخيرة، فاستبدل بمعادلته السبعينية التى ركز
طرفاها على:

الجمهور (الصالة - الشعب) - السلطة (الفن -
الحاكم).

مواربا دور المثقف الفاعل فى النص الدرامى / العرض
المسرحى، معادلة: المثقف - السلطة، دون أن ينسى
الجمهور. غير أنه لم يعد مجرد (شعب) فى المطلق، أو كتلة
Masa فى الصالة، وإنما أصبح شخصيات حية تلعب دورها
فى المشهد المسرحى، كما لم تعد السلطة وجودا قديرا، وقوة
ميثاقية، وإنما أصبحت جهازا مطلوباً ومعبراً عن مصالح
اجتماعية معينة، أصبحت السلطة رجلا يمكن نزاله وقتله،
لا فيلا أسطوريا أو رداء. كما أضحي المثقف ليس هو ذلك
المعلم الذى يقف بعلمه عند حدود الوعى النوعى، وإنما
يدخل بهذا الوعى فى كل متكامل، ويتحدد دوره فى ضوء
الإشكالات التى تطرحها طبيعة المرحلة التاريخية التى يعيشها
وبصارعها. وهى إشكالات، كالسلطة ذاتها، ليست مقدسة
ومطلقة، وإنما هى وليدة احتياجات اجتماعية معينة، وقابلة
دائما للحل، وإن استمر وجود بعض الإشكالات من الماضى
فى الحاضر، لا يعنى ثباتها، وإنما يعنى أن مثقف الأمس لم
يستطع حلها والإجابة على تساؤلاتها، وأن عودة إشكالات
بداية القرن فى نهايته، لا تعنى أن التاريخ يعيد نفسه، وإنما
تعنى أن هناك قوى فى المجتمع تعمل على إيقاف حركة
التاريخ، وإعادة عقارب الساعة للوراء، وهو فعل مضاد لحركة
التاريخ ذاتها، حتى لو نجحت هذه القوى فى تحقيقه لبعض
الوقت. نافية من الساحة القوى الأخرى الراضة لها.

قبل أن ندلف إلى عالم سعد الله ونوس المتجسد فى
أعماله التسعينية الأخرى، لابد أن نقف عند فقرة مهمة
أوردها فى مقدمة مسرحيته «الاغتصاب» (١٩٨٩) المعدة
عن نص الإسبانى بايخو، التى يقول فيها «إن إلهام المسرح
الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما
المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى

صنعها الواقع بفاعلية أطراف المعادلة الثلاثة، وأى تغيير فى
هذه الشروط يستلزم تغييراً فى علاقة الأطراف الثلاثة بعضها
ببعض، مع الإدراك بأن كل طرف منها ليس متفرداً بذاته،
فالجمهور، جمهور المسرح وجمهور الواقع، ليس واحداً أو
متجانساً، وإنما هو مجموعة من الطبقات والفئات المتباينة فى
درجة الوعى ونوع المصالحة وهم الحياة، والسلطة ليست
واحدة، وإنما هى تختلف من بلد لآخر، وحتى داخل البلد
الواحد هى تحمل فى بنيتها صراعاتها الداخلية، وكذلك
الفنان - المثقف يتراوح إبداعه بالتالى بين انتمائيه
الإيديولوجى ومواقفه البراجماتية، بين موهبته الإبداعية
وامتلاكه أدوات حرفته، بين سعيه لتثبيت العالم على ما هو
عليه ودأبه لتفسير هذا العالم بأكمله لصالح الشرائع
الاجتماعية المنحاز إليها.

ومع إدراكنا بأن الانحياز، أو لنقل الالتزام بقضايا
شرائع اجتماعية معينة، وفكر اجتماعى محدد، ليس حكما
قيما على رؤية الفنان، وليس تقييما جماليا لإبداعه، وإنما
الحكم القيمى يستلزم تحديد موقف الفنان - المثقف من
القضايا التى يطرحها عبر فنه، ومدى قدرته على طرح
التساؤلات الحقيقية والإجابات الحقيقية أيضا، فالفن لا
يتوقف، كما يرى البعض، عند حد طرح التساؤلات وإلا
كان قاصراً عن أداء وظيفته المتكاملة، فسؤال المعرفة عند
أوديب أو عند بروميثيوس عندما ينتهى بموت الأول وتكرار
نهش كبد الثانى فى الدراما الإغريقية، إنما يعنى مصادرة
فعل التمرد الإنسانى ومحاولة انتزاع المعرفة من الآلهة،
وتطهير المشاهد من أية نوازع تمردية تخترق التابوهات المقررة
وقدذاك، لذا كانت الدراما الكلاسيكية دراما محافظة، بعكس
الدراما الإسبانية التى دفعت «نورا» فى «بيت الدمية» إلى
الإصرار على سؤال المعرفة، ونزع قناع التقاليد والأعراف التى
تمنع الرجل وحده حق المعرفة والفعل، بل انتهت المسرحية
بمزيد من إصرار «نورا» على المعرفة بالخروج من البيت/
الشرفة، والتحرر من أسر سلطة التقاليد الغاشمة. وهى نهاية،
كما نعلم جميعا، أزجعت المجتمع (جمهوراً وسلطة)،
وأجبرت كاتب النص على أن يضيف كلمة أخيرة فى
المسرحية، حينما أعلنت بطلتها بقوة أنها لن تعود مرة أخرى
إلى هذا المنزل، فتراجع قائلة: «ربما.. لا أعود».

لذلك، يدفع ونوس بنفسه، بوصفه كاتباً للنص، في المشهد الأخير من مسرحيته «الاغتصاب» المعنون بـ «سفر الخاتمة»، ليحاور باسمه (سعد الله) الدكتور (إبراهيم منوحين)، في عيادته للأمراض النفسية، وليعرض تبريره بتقديم هذا النموذج للإسرائيلي الواقف إلى جوار عدالة القضية الفلسطينية بمعاداته للصهيونية، رغم استمرار عيشه على الأرض المفتتة، وليعلن ونوس له ولنا - بوصفنا جمهوراً مشاهداً - أن

للصهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن، الذين استسلموا لإسرائيل مائير (العدوانية)، والذين يستعدون للاستسلام لها، الذين يقيمون شعوبهم ويدوسونها. الذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويددونها .. هؤلاء جميعاً هم بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي. إن الورطة على ضفتنا معقدة، وإن الخروج منها يقتضي نضالاً مركباً وصعباً (٨).

وعليه، ينطلق ونوس في أعماله التسعينية إلى مجتمعه العربي، مناضلاً نضالاً مركباً وصعباً، في سبيل المشاركة في إخراجها من ورطته التاريخية، وهو - أي ونوس - يؤكد وجوده مؤلفاً على امتداد أول نصوص التسعينيات والمسمى بـ «يوم من زماننا» (٩٣)، الذي يقدم فيه بطله المثقف الصغير، في رحلة نهار طويلة نحو الليل، يكتشف خلالها مدى التهرؤ الحادث في مجتمعه، ويعي عبر رحلته هذه حقيقة واقعه المتردى منذ زمن في هوة الفساد، فاليوم الذي عاشه المعلم بإحدى المدارس الثانوية للبنات، ليس مجرد حكاية عابرة ليوم مقتطع من الزمان، وإنما هي مغامرة أوديسية مبردة ليوم له امتداداته السابقة في أيام الثمانينيات المتحولة، ويرهص بأيام قادمة بحصاد مر. وسعد الله ونوس يصر على ألا تغفل المغامرة من بين يديه كاتباً وشاهداً على هذا اليوم «من زماننا»، فيظهر أمامنا مقدماً ومعلقاً على وقائع الدراما المتجسدة، موجوداً مع بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية الخمسة، ورافضاً أن يترك موقعه في فضاء المسرح، في المشهد الخامس، فيجالس أبطاله داخل (مطبخ) منزلهم، مشاهداً في

والوجودي»، ويضيف أن الأتنيين القدماء «لم يكونوا يأتون (إلى المسرح) ليسمعوا حكايات جديدة، بل ليتأملوا شرطهم الحيثاني والاجتماعي في ضوء المعالجات التي يقدمها المسرحيون العظام للحكايات المعروفة، بل فسواء تصورنا أن رؤيته هذه كانت مجرد تبرير لاستهلاك (الحكاية) التي يقدمها الكاتب الإسباني في مسرحيته، وإعادة صياغتها أو (معالجتها) في نص جديد، عربي المستوى والقضية والاستهداف، مثلما فعل من قبل في أعماله الصريحة المستلهمة لحكايات من نصوص مسرحية أخرى، أو من التراث الشعبي وأجوائه، فإن ما يهمنا هنا هو، على الكاتب بالشرط التاريخي للكتابة، فالحكاية، تاريخية أو مجهولة المؤلف أو منسوبة لمؤلف معين، إنما تنتمي بضرورة صياغتها إلى شرطها التاريخي. أما نص ونوس المسرحي، والمعتمد على هذه الحكاية، إنما ينتمي إلى شرط تاريخي آخر، يجعل للحكاية القديمة وجوداً جديداً، بنية وأصولاً، الحكاية تنتمي إلى الماضي، والحديث المسرحي الدائر حولها في مسرحه ينتمي إلى الحاضر ويتوجه إليه، والنص الدرامي، بوصفه بنية شكلية، هو تعبير عن بنية إيديولوجية تنصّب الحكاية منظوراً إليها من الموقف الإيديولوجي للكاتب، والدراما ذاتها حينما انبثقت بين الأتنيين القدماء بوصفها نوع (genre) جديد، اعتمدت في بدايتها على الملحمة والسعر الغنائي، «غير أنها ليست بملحمة ولا بشعر غنائي، بل هي نوع ما ثالث، جديد تماماً ومستقل» (٧).

وبسبب هذا الوجود التاريخي للدراما، التي للملحمة، اعتمدت الأولى اعتماداً كاملاً على المادة الحكائية التي صاغتها الملحمة قبلاً، وفقاً للأنظمة الاجتماعية الثقافية التي ظهرت خلالها الملحمة، بينما جاءت الدراما في زمن آخر، وداخل بنيات اجتماعية مغايرة تتطلب طموحاً هذا النوع الخاص من الكتابة النصية، اتساقاً مع الطبيعة الخاصة للعرض المسرحي، القائم على التجسيد والحوار بين القرى المتصارعة داخل حدث درامي يغير من معالم الشخصية القادمة من (الحكاية) ويمنحها وجوداً جديداً متساقفاً مع بنية الحدث الدرامي ورؤية صاحبه المبدع، وهو ما يكتسب من الخصائص الشكلية للدراما وخصائصها المضمونية في وقت واحد.

لبلورة وعى محدد بمشكلات الواقع المحددة، ينطلق ونوس في نصه هذا من موقف عادى للمدرس بمدرسة بنات، حدثت بها مشاجرة بين بنتين، اتهمت الأولى منها الثانية بأنها قوادة، تغوى الطالبات وتدفع بهن إلى بيت دعارة تديره سيدة تدعى «الست فدوى» فتشاجرت معها الأخرى. هو موقف أخلاقي يدفع المدرس فاروق إلى التوجه إلى ناظر المدرسة لحل هذا العراك، فتمة فضيحة أخلاقية على وشك الاندلاع، غير أن ناظر أو مدير المدرسة لا يأبه بهذا الأمر، فلديه فضيحة أخرى توشك أن تدمر مدرسته، ومقعده فيها، وهى فضيحة سياسية، حيث اكتشف أن هناك كتابات بدورات المياه، ليست جنسية كما هو المعتاد، وإنما سياسية تسيء لرئيس البلاد.

واقعتان تفجران الحدث الدرامى، وتدفعان بالشخصية الرئيسية، المدرس فاروق، فى رحلته التصاعدية التى لا بد أن يغلق مع نهايتها هذا الحدث الدرامى الذى فتح بحادثة وانتهى بكارثة، وذلك لأنه يدور فى بنية مكانية لها دلالتها الخاصة، فغرفة الإدارة بالمدرسة، علقت بصورها صورة لرئيس الدولة وهو فى لباس جنرال عسكري، وتحتها يؤكد المدير أن واجبه هو حماية المدرسة «من جرثومة السياسة، وأن أربى الطلاب على الولاء والطاعة»^(١)، وتكشف الدلالة المضمرة والقائمة فى المسافة بين (صورة) الحاكم العسكري فى مدرسة تربية تعليمية و(كلمات) مدير المدرسة، عن الفلسفة التى تحكم هذا المجتمع، وتسلب من مواطنه، منذ التنشئة الأولى، حق عدم الموافقة، ناهينا عن حق التمرد، تكرسا لديكتاتورية، بل إن هذه الفلسفة الحاكمة تعيد ترتيب منظومة القيم فى المجتمع كما يتراءى لها، محددة «العابر» منها «الجوهري» وفق مصالحها الخاصة، فالأخلاق والحديث عنها هو ضرب من «الحكايات العرضية» غير المهمة، أما «الجوهري» الحقيقى فهو حماية سلطة الحاكم وعدم لمساس به، والعمل على تربية المواطن مواليا له.

لم يكن المدرس فاروق يعلم هذه الحقيقة، فهو معلم رياضيات صغير، مستقيم فى حياته، ويظن أن مسؤولية المعلم الأولى هى حماية الأخلاق جنبا إلى جنب غرس المفاهيم والمعلومات العلمية فى عقل طلابه، إلا أنه يدخل التجربة مع

(أسى) لحظة انتحارهم، فهو بوصفه مثقفا واعيا بكم التحولات الحادثة فى المجتمع العربى، لا يستطيع أن يوقف المواجهات الفردية اليائية والواصلية إلى حد الانتحار، التى يقوم بها الشرفاء حينما يمجزون عن تحقيق التكيف مع تحولات البشر إلى ما هو أدنى، فى هذا المجتمع المختل. وهو بوصفه كاتباً يكابد (الحكاية) اليومية الحديثة، التى تسير فى بنيتها حكاية الشاطر حسن الذى قرر أن يترك السير فى طريقى «السلامة» و «الندامة»، وأن يسير بإرادة قوية فى طريق «اللى يروح ما يرجعش»؛ فهو يبنى نصه الدرامى على منطق بنية الحكاية، بادئا بالراوى/ المؤلف الذى يدخلنا بسرده الوقائع بفعل الكينونة الحكائى فى حالة الماضى «كان» متكرراً: «كان صباحاً غائماً وبارداً. كان صباحاً ككل صباحات أوائل الشتاء. وكانت الساعات تدور»^(٢)، مكرراً على لسانه الجملة الأخيرة فى مفتتح كل مشهد، للدلالة على حضور الزمان بقوة فى المكان أو الأماكن القليلة التى يتنقل بينها بطل مسرحيتنا، ليس كـ «بطل من زماننا»، وإنما كضحية لهذا الزمان.

وكما كابد ونوس بنية حكاية الشاطر حسن العصرية، وأدخلها فى بنية الدراما عن طريق استخدام الراوى (المؤلف) المقدم لكل مشهد (تمثيلي)، فإنه كابد أيضاً المحتوى الدلالي للحكاية، وأخضعه لرؤيته الواعية بلحظته التاريخية، فنحى عنها النهاية السعيدة، وابتعد عن الغاية الأخلاقية التى تؤكد انتصار الخير على الشر، حالاً محلها نهاية تتفق ومنظوره لحركة الواقع، فالإيديولوجيات السائدة المدمرة للروح والعقل معا، لا يملك معها الشرفاء إلا فضيلة التمسك بالعقل أو الانتحار خنقاً بالغاز أو حرقاً أو قفزاً من نافذة علوية. ومسير الحدث الدرامى فى هذه المسرحية إنما يصل بنا إلى الموت انتحاراً، استفزازاً للمتلقى/ القارئ/ المشاهد، وتحريضاً له، دون خطابة، على (الوعى) بواقعه، واكتشاف (الجوهر) الحقيقى، مهما كانت مرارته، المختبئ خلف (المظهر) الزائف، مهما كان بريقه، وذلك دون الانسحاق أمامه.

ولأن الوعى التاريخى يعنى الانطلاق من الواقع، لا من فكرة مجردة سابقة التجهيز، ويعنى الانغماس فى الراهن

فيتمجه إلى سراى مدير منطقة المزرعة، والد الفتاة ميسون المثمة بإغواء بنات المدرسة، وفي مكتب المدير يتعرف فاروق حكاية موظف متمرد، عجز - كما يقول المدير - عن التكيف مع النظام الواقع، الذى تغيرت فيه المبادئ والتصورات، عبر الانفتاح أو باسمه على المنطق الاستهلاكي، وتهميش الأخلاق، وتحويل الإنسان وقيمه إلى سلع تبادلية، وعليه ينتفض هذا الموظف المتمرد صارخاً «الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام»^(١١)، وهو أمر يهز فاروق، إلا أن يقينه يزداد اهتزازاً عندما يعرف، من المدير، أن زوجته - أى زوجة فاروق - تذهب هي الأخرى، مع ابنة المدير، إلى بيت (الست فدوى).

لم يعد الواقع أمام فاروق هو ذاته، ولم تعد المدينة هي المدينة، بل «لم يعد الملك هو الملك»، لقد تغير كل شيء، وسقطت الأقنعة عن كل إنسان، وكل فكرة، فلا يجد فاروق مفرأ أمامه سوى الذهاب إلى بيت الغانية، بحثاً عن سر هذه المرأة التى جذبت الجميع إلى شباكها، وصارت أشبه بشهرزاد عسيرة، تدفع الجميع إلى الرذيلة بدلاً من المعرفة، وتميت القيم فى عقول الفتيات بدلاً من أن تنقذ أرواحهن، وتغرق الجميع فى وحل الفساد والرذيلة، ويكتشف فاروق معها أن السر ليس كامناً فى شخصية المرأة، وإنما فى النظام الاجتماعى / الأخلاقى الذى يحكم هذا المجتمع، ويتوارثه جيلاً عن جيل.

وتنقسم بنية الحكاية إلى حكايات صغيرة تكمل دلالاتها، فبعد التوقف عند حكاية الموظف رافض الفساد فى أحد أجهزة الحكومة، يضعنا المؤلف / الراوى أمام حكاية (الست فدوى)، مقدماً إياها فى لعبة تشخيص، تقوم بها المرأة ووصيفتها، أشبه بلعبة تشخيص المواجه واستعداداتها عند صلاح عبدالصبور فى مسرحيته «الأميرة تنتظر»، حيث تستعيد المرأتان الماضى، ليس محكياً أو مسروداً فى مونولوج طويل، وإنما من خلال إعادة (تمثيل) ما حدث، حينما كانت فدوى طالبة بالجامعة، ودخلت مع زميل لها قصة حب كئيبة، أسرع أهلها لتزويجها زوجاً عائلياً مرتباً، غير أن الزوج يكتشف ليلة الزفاف أن عروسه غير عذراء، فيعاملها على أنها سلعة اشتراها مغشوشة من السوق، لذا يروح فى

هذه الحادثة التى فجرت أمامه السؤال تلو السؤال. ورغم أن ونوس يضع فى حبكة الدرامية خطين يسيرون فى البداية فى مسارين متباعدين، وإن كان لابد من التقائهما فيما بعد، وهو خط الفتاة المثمة أخلاقياً بإغواء الفتيات الصغيرات إلى الذهاب إلى بيت الدعارة وخط آخر لفتاة أخرى، قبضت عليها إحدى الموجهات، وهى تحمل كتاب «صبايع الاستبداد» لعبد الرحمن الكواكبي، وتقرأ فيه، بل تضع خطوطاً تحت أسطر مهمة فيه تدين الحاكم المستبد وتنتعه بأنه عدو للحق، إلا أن ونوس يترك هذا الخط الثانى (السياسى)، مكتفياً بتحويل الفتاة إلى التحقيق، فى نهاية المشهد الأول، دافعاً إيانا للتحرك مع معلمه التربوى حلق المسألة الأخلاقية، مصاحبين له فى رحلته للإمساك بالوعى التاريخى بعيداً عن خلط اللاهوتى بالأخلاقى، وهى رحلة تشكك عقلية بتوجه المدرس / المثقف الصغير للبحث عن بحاية لسؤال المعرفة «ما الذى يحدث فى هذا المجتمع؟» إلى شيع الجامع الشهير الذى دشتته وسائل الإعلام مفكراً دينياً، مفتكياً فوق الجميع، يتسلل عبر برامجها الإذاعية والتلفزيونية إلى عقول العامة، ومنهم المعلم (فاروق)، ليفرقهم فى مناسبات ثانوية وعرضية، ويبعدهم عن مناقشة كل ما هو جوهري فى حياتهم، ولذلك فهو لا يجيب عن سؤال فاروق بالكشف عن أسباب الفساد فى المجتمع، وإنما بملحة أفكاره عن العلم الذى تعلمه، والمدارس التى يعمل بها، وهى عنه الموبقات بعينها؛ فضلاً عن دفاعه عن الغانية (الست فدوى)؛ لأنها رفعت بمالها مآذن الجامع، وهى تعاقب فى الهيبات والصدقات، وليس مهماً لديه من أى معنى أنت بهذا المال الذى تنصدق به.

لقد بدأ يقين فاروق بالعالم الذى به يشه يهتز، لقد غشت الدعارة المدرسة التى آمن بدورها التربوى من المجتمع، وراح مدير المدرسة، وشيخ الجامع يدافعان عن المرأة الموصومة بفعل الدعارة، بل إن أهل الحي أنفسهم سكتوا عن الخوض فى الحديث عن بيت هذه المرأة بعد هياج فديهم ضده، ومن ثم بدأ فاروق يكتشف أنه صار وحيداً، يسير فى نفق وحيد الاتجاه أيضاً، نفق اللاعودة، ومن ثم يصير على الاستمرار فى المضى خوفاً فيه، بحثاً عن المعرفة الحنيفية،

يستعدهما ليل نهار، مجتمع يخبي عوراته خلف الأفتنة، ويحلم البعض منه بمخلص قادر على نزع تلك الأفتنة، ومواجهة زمنه بحقائقه.

هذا المخلص له مواصفاته عند ونوس، التي تشكل نموذج المثقف الشائر المنتمى إلى جماهيره دون رومانسية، والمواجه للسلطة دون غوغائية، هو إنسان يرفض التهميش ويدرك واقعه إدراكاً صحيحاً، ويعمل عقله للإمساك بقوانين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخي لا يفصل قطرة الماء عن بحرهما، وينكر على أية سلطة إلغاء وجوده بوصفه حقاً وإرادة، فاصلاً دوره في المجتمع عن بنية السلطة، وكل سلطة، بما فيها سلطة التقاليد والأعراف، وواعياً بعلاقة التفاعل بين صيرورة الواقع (المكاني / المحلي) وصيرورة الحضارة (الزمانية / الإنسانية)، ومؤمناً بأن خطابه الثقافي إلى مجتمعه يتطلب منه نزاهة وشجاعة وتجرداً وقدرة فائقة على تحمل المسؤولية، وإلا أصبح محض حلم عند البعض، ووهماً عند البعض الآخر، كما قدمه ونوس في نصه الدرامي التالي «أحلام شقية» (١٩٩٤)، مجرد حلم عابر في سماء مجتمع النص، يثير أحلام بسطائه في الانعتاق من سلطة التقاليد، ثم يختفي مطروداً بقوة أصحاب هذه السلطة والمقيدين منها.

تعد فكرة «الوصول والرحيل» إحدى الأفكار الرئيسية لأشهر الموضوعات (التييمات) الدرامية في العالم، فوصول إنسان ما من خارج المكان إلى داخله يحدث توتراً غير معتاد في شبكة علاقات شخصياته، ويشكل متغيراً جديداً يصنع حبكة (Plot) trama النص الدرامي، ويدفع بوقائع وأفعال جديدة إلى ساحة المكان، هكذا كان قدوم (أوديب) من كورنث إلى طيبة، عند سوفوكليس ومن سار على دربه، وهكذا كان وصول (مهاجر برسبان) عند جورج شحادة، ووصول (على جناح التبريزي وتابعه قفه) إلى بلاد الصين عند أنثريد فرج، وكذلك كان رحيل الأول والثالث عن المكان، بالنفي الإرادي أو بالهروب من الموت، يعد نقطة الختام في الحبكة الدرامية والحدث الدرامي معاً. وهكذا كان الحال مع المفتي (بشير) المثقف العاشق للشعر إلى البيت العربي الصغير في «أحلام شقية»، الذي يضم زوجين من

اليوم التالي مساوماً إياها ببراجماتية، فبدلاً من أن يطلب ذبحها أو تطليقها، يطلب من الأب، حفاظاً على سر عدم عفاف ابنته أمام الناس، تعويضاً يعادل نصف تجارة الأب، ويقبل الأخير، ويعلن الأول على الجميع عذرية الفتاة قبل الزواج، وترم الصورة المظهرية للزواج، غير أن فدوى تشعر بالمهانة والغثيان، ووسط هذا الإحساس تولد فدوى أخرى تتفق وشروط النظام السائد: امرأة (سلعة) حقيقية، تتألق فتنة وإغراء؛ شهزاد جديدة، تعي آليات السوق، وتدرك أن الإنسان قد أصبح بائعاً أو مشترياً، نخاساً أو مملوكاً، وصارت هي النخاس في عصر النير - ممالك.

لم يجد فاروق لنفسه مكاناً في هذا العصر، ولم يقبل معطياته، ورفض منطلق زواجه التي مارست الدعارة باسم حماية البيت من الفقر، والخوف من الحرمان. لقد تكيفت هي مع التيار، أما هو فما زال يغنى خارج السرب، ولا يملك إزاء ذلك سوى الموت انتحاراً بالغاز، بعد أن سقط (النقاب) عن وجه العالم، وصار دميماً. وتطلب هي أن تموت معه، فرغم تلوث جسدها فإنها ترى أن روحها مازالت نقية، ويموتان معاً مؤكدين مقولة موظف المديرية «الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام».

لقد وضع الحدث الدرامي نقطة الختام له بالموت انتحاراً، عقب الوصول إلى نقطة المعرفة الفاصلة بين وعى مغيب ووعى صحيح بالواقع المعيش. كما جاءت النهاية منطقية، فالموت بسبب عدم القدرة على التكيف، هو النتيجة الطبيعية لاستبداد السلطة السياسية، وفساد السلطة الأخلاقية، وإرهاب السلطة الميتافيزيقية، وانهيار القيم في ظل نظام السوق الحر، لقد انهزم المثقف هنا، المعلم الصغير، أمام السلطة بأشكالها كافة، واختلت المعادلة بعد انسحابه يأساً من الحياة، ناركاً الطاغوت يحكم العالم، ويزيف حركته، ويغطي عوراته بأفتنة براق، وينسف أى أمل في التحاور بين أطراف أية معادلة، وذلك بإنكاره وجود الطرف الآخر من المعادلة، خاصة مع ضعف هذا الطرف الآخر؛ العقلاني والمستنير وسقوطه السريع في التهميش أو اليأس وسط مجتمع يعانى من الانقسام بين الفكر المتخلف والتكنولوجيا المتقدمة التي

لأدوات الإنتاج، لم يمنحها التحرر من الرجل الذي ترفضه،
فسلطة التقاليد أقوى منها، ووعيتها مزيف أمام نظام يمنح
الرجل على المرأة حق الطاعة.

في الغرفة المقابلة، تسكن (غادة) وزوجها المساعد في
الجيش (كاظم)، لقد منحها هذا العسكري الابن (ثائر)،
لكنها لم تجد حريتها معه، بل أصبح الابن هو العائق أمام
تحررها حتى بالموت من ذلك العسكري الجلف المتأله التي
كانت ترضى أن يضربها ويهينها، رغم أنها حاصلة على
شهادة تعليمية أعلى منه، وهي تشارك سميتها «ماري» في
التقزز من الممارسة الجنسية مع الزوج، مثلما تقززت
(فدوى)، عاهرة «يوم من زماننا» من ممارسة الجنس للمرة
الأولى مع زوجها، فالنسوة الثلاث يستعدن أماننا مشهد
الممارسة الأولى للجنس مع الزوج، بصورة واحدة، خاصة
بالنسبة إلى (غادة) و(فدوى) حيث تمتزج شهوة الجنس
بشراة التهام الطعام. في مشهد الأولى (غادة)، حيث
يجلس الزوج «وأمامه طبق من القش عليه صحنون مازة
وفروج مشوى وكأس عرق»^(١٤)، وبعد أن يأكل يمارس
معها الجنس، ثم يضربها ويجبرها على الأكل معه، رغم
تقززها من الجنس والطعام بهذه الطريقة، وقبلها وصفت
(فدوى) المشهد عقب الممارسة الأولى كالتالي:

كنت متكورة في فراشي، كانت العملية مقرفة
وسريعة، كان قد نهض كالفاخ. تناول طبقاً فيه
أفخاذ دجاج وفطائر وأشياء أخرى، جلس على
حافة السرير عارياً، وضع رجلاً على رجل، وملأ
فمه بفطيرة^(١٥).

ثم يسعى بعد أن يأكل إلى مضاجعتها مرة أخرى.
شعور بالتقزز من الجنس أصاب (فدوى) و(غادة) وكذلك
(ماري)، التي تقول عن ليلة زفافها الأولى: «كنت أعنفن
ولا أفهم لماذا!»^(١٦) فقد كان الجنس، بالنسبة إلى الثلاث،
هو اعتلاء لرجل لا يعرفن عنه شيئاً سوى أنه الزوج، كان
علاقة بلا حب، علاقة فرضها الأهل على البنت لسترها،
خوفاً من حب لغريب في حالة (فدوى)، أو رعباً من
العنوسة، في حالة (ماري)، أو درءاً لتمررد قادم على ظهر
الثقافة بالنسبة للثالثة (غادة).

البشر، يشكلان تنوعين على نمط واحد من العلاقات
الأسرية في المجتمع العربي الخاضعة لسلطة التقاليد. والأعراف
المدعمة بفكر ذكوري طاغ.

يعود بنا ونوس، بوقائع نصه الدرامي، إلى نحو ثلاثين
عاماً خلت، حيث يدور الحدث الدرامي في حريف عام
١٩٦٣ عقب مجموعة الانقلابات والانقلابات المضادة التي
ثلت الانفصال المأسوي لسوريا عن دولة الوحدة العربية الأولى
في العصر الحديث، وسيطرة الحكم والمكر الماشي على
البلاد، رغم روح التحرر التي كانت سائدة في العالم عامة،
والعالم الثالث خاصة، وقتذاك. وبشر النص الموازي للنص
الحواري^(١٢) بأن المهم في صياغة المسرح المسرحي الذي
يدور فيه الحدث الدرامي والحفاظ على الطابعين يوحى بهما
البيت: الانطلاق والضيق^(١٣)، ومع ذلك فحركة وقائع
الدراما لا تنشئ إلا بالضيق الذي يحيط بالبيت وبأبطاله، أما
الانطلاق فيظل مجرد حلم سابح في «المساحة السماوية
الضيقة» التي تنوسط الغرفتين اللتين تشعلمان الدائري السفلي
من البيت، في وضع متقابل، بينما هناك درج صاعد إلى
أعلى، حيث الغرفة التي يعيش فيها الغرب القادم ليثير أمان
الراكذ تحت سطح هذا البيت.

في الغرفة الأولى تسكن «ماري» وزوجها «فارس»،
عجوزان يعيشان متباعدين، يلفهما البرد، ولا يبصران
بعضهما البعض، تحت ضوء (النوسة) الصفراء، لم ينجبا،
وبدلاً من أن يمنح «فارس» زوجته «ماري» الابن، أوروها
المرض الذي جلبه إلى البيت من لقاء العائيات، وهي في
تعلقها بالطفل المفقود، ترى في الغرب القادم ذلك الابن
الذي لا ترى لحياتها، كأي امرأة تقليدية، مروراً سوى في
وجوده، تكون وتقوى به، ويخفف عنها بعضاً من الشقاء
الذي قاسته مع الزوج، وهي صامتة راضية لقد فجر وصول
الغريب في أعماقها نوازع التمرد على الزوج ونزع عنها
قناع الرضاء للرجل الذي تمقته وللتقاليد التي أجبرتها على
الزواج به دون حب، والعيش معه في تقزز وتقزز، رغم أنها
صاحبة البيت وماكينة الخياطة التي يعيشان من عملها
عليها، فاقتصاد البيت هي صاحبه، وهذا لا عمل له، مجرد
(رمة)، ومع ذلك فالتحرر الاقتصادي حده، أو امتلاكها

الذى نعيشه على ضوءه. فضلاً عن أن تقنية اللعب التشخيصى هذه تكسر انفعالنا الوجدانى الطاغى بالموقف الدرامى، وتبعدنا، وفق المنهج البريشتى، عن التعاطف معه، فتحائق لنا مسافة البعد للحكم الموضوعى العقلانى عليه، فالموقف الميلودرامى الذى روته (الست فدوى) عن هزيمتها ليلة زفاف الأولى أمام زوجها، لا يبرر ارتعائها فى حضن الغواية، وتحولها إلى مهنة الدعارة، وقد ساعدتنا لعبة تشخيص هذا الموقف الميلودرامى، بدلاً من سرده فى مسونولوج ذاتى الطابع، فى عدم الوقوع فى منزلق التبرير لسقوط هذه السيدة، كما أن حضور المؤلف لحظة انتحار (فاروق) وزوجته فى مطبخهما، إنما ترك لنا المسافة المطلوبة لرؤية هذا الموقف، بوصفه مشهداً تمثلياً فى إحدى قاعات المحاكمات، مما يسمح بالحكم العقلى على هذا المصير الذى اختاره المثقف المحبط، متسائلين: هل الانتحار هو الحل البديل لسقوط المثقف فى زمن التراجع عن الأحلام؟

وفى نصه الدرامى (ملحمة السراب) (١٩٩٥) لا يتخلى ونوس عن هذه الأساليب التقنية التى استخدمها فى أعماله السابقة على المرحلة الأخيرة، حيث يستخدم هنا أسلوب العنونة، سواء - كما يشير فى نصه الموازى - «عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهد المتواليات»^(١٧)، وذلك بغرض كسر بعض لحظات الإيهام فى العرض المسرحى، ولا نقول القراءة للنص الدرامى، وهو بعض نما أخذه واستوعبه ونوس عن المسرح الملحمى عند بريشت والمسرح التسجيلى عند بيتر فايس، واستخدمه فى مسرح السبعينيات التحريضى، ثم أفاد منه فى مسرح التسعينيات الخداثى، الذى تسرى فى أعطافه أنفاس عبثية وتعبيرية، سواء فى الصيغة الحوارية لأعماله، ويبدو ذلك جلياً فى المشهد الأول من «أحلام شقية» وحديث المعجوزين عن ابن لا وجود له، أو فى بنية المشهد المسرحى، ويتجلى ذلك فى مشهد الافتتاح لـ «ملحمة السراب»، حيث نلتقى بفاوست عصرى، يدعى (عبود الفاوى) وخادمه وسيد وشيطانه فى آن، إنه أيضاً ميفيستوفيليس حديث يبدو على هيئة خادم أحذب، يظهر مع السيد (عبود) فى مكان يصعب تمييز ملامحه «ولعل الشئ الوحيد الذى يستوقف الانتباه، هو

كان التعلم طريقاً للثقافة، وكان عشق الشعر، وشعر السياب الشورى، طريقاً للتمرد أمام (غادة)، لكن سلطة الأب وتقاليدها كسرتها بسرعة، خاصة بعد أن خذلها الأخ، المثقف المتمرد، الهارب الخارج، ولذا رأت (غادة) فى الغريب القادم إلى المنزل، وجهاً للأخ المثقف، وبدلاً للمحب الغائب، فعاشت فى حلمها معه حياة جديدة. لقد أضحى المثقف الغريب لـ (غادة) الحياة المفقودة، كما أمسى للعجوز (مارى) الابن الذى تموت راضية بين يديه، بينما هو - كإنسان - قد جاء إلى هذا البيت هارباً من سلطة تقاليد مطاردة له، فقد فقدت أخته الريفية عذريتها، ودفعه الأب، بصفته الابن الأكبر، إلى تحمل مسؤولية تطهير العائلة من الفضيحة المرتقبة بقتلها، لكنه يتخاذل أمامها، ليس فقط بوصفها أختاً، وإنما أثى يعشقها، فتقرر هى أن تموت غرقاً فى النهر، تقبلاً لتقاليد عاتية، وبأساً من وقوف أخ بجانبها.

هكذا كان موقف الأخ (المثقف) من أخته، وهو الموقف ذاته الذى سيفقه من عاشقته (غادة)، بقبول الطرد من المكان، بإرادة العسكرية (كاظم) وتابعه (فارس)، هو هروب جديد، مثلما هرب هو قبلاً من مساعدته أخته، وهرب أخو (غادة) من مساعدتها، وهو هروب دائم يكشف عن انكسار المثقف هنا أمام سلطة التقاليد والأعراف، فلا تجد المراتان مفراً من محاولة تخليص نفسيهما إلا بالتخطيط لقتل الزوجين، بدس السم فى طعامهما، غير أن المصادفة تجعل الطفل (نائر) هو الذى يلتهم السم أولاً فيموت، لتنتهى المسرحية بفاجعة تكشف عن أن الحلول الفردية غير مجدية وغير منقذة للمجتمع من سلطة التقاليد المدعومة بسلطة الجهل وسلطة العسكر التى تشوه كل جمال وتفتال كل حلم.

مازال العالم مهزوماً عند ونوس، سواء فى مرحلتيه الأولىين أو مرحلته الأخيرة هذه، ومازال بعض من تقنياته القديمة مستمراً فى أعماله الأخيرة، خاصة تقنية اللعب أو التشخيص التى تمسرح الحكاية، وتمنح السرد وجوداً حوارياً، كما تمنح الماضى (المحكى) وجوداً آنياً (حاضراً)، فتعيش التاريخ، قديمه وحديثه، زمناً مضارعاً ما زال فى حاجة للفعل من أجل إعادة فحصه وتأويله وكشف الواقع المرير

الرغبة ذات البعد الاجتماعي / التاريخي رغبة أخرى ذات ظلال ميتافيزيقية، فهي عودة متكررة للوحش الأسطوري للقرية التي على أهلها أن يعدوا له عذراء حسناء يلتهمها في كل مرة كي يعيش، و(عبود الغاوى) كوحش واقعي يعود إلى بلده عارفاً بطبيعة هذا البلد وظروفه الاقتصادية وعقلية أهله وظرفهم الزماني الذي يتحول فيه البلد من نظام إلى آخر، مما يعنى للرأسمالي القادم، كما يقول (الغاوى) لـ«الشیطان»، «تسهيلات يصعب أن نجد لها في بلد لا نعرفه». (٢٢) كما أنه يعرف أيضاً أن مرحلة التحول والدخول لزمن الانفتاح والخصخصة المتسارعة، قد أحلت المال محل القيم الأخلاقية، وحولت الإنسان إلى سلعة قابلة للتبادل، وأن بريق المال لم يعد يعنى أبصار الرجال فقط، بل أيضاً بصر البنت المطلوبة للتضحية بنفسها باسم الزواج الشرعي، وبالتالي فهو يدرك جيداً مدى نجاحه المرتقب، وأن أية صعوبة ستواجهه، سيقدر على تذليلها بحاله وشیطانه.

يهبط (عبود الغاوى) إلى القرية، ليدخل في شبكة علاقات متسعة، فالكاتب لم يعد يتعامل مع شخصيات مسرحه بشكل نمطي، يحد من مساحة التعدد اللوني، وإنما أصبح يرى خلف كل شخصية ملمحاً إنسانياً خاصاً بها يفارقها عن الشخصيات الأخرى، حتى لو اتفقت في الكثير مع البعض المشابه، وعليه يضعنا ونوس في المشهد الثاني من الفصل الأول، عقب ظهور البصارة القديمة (مريم) الملقبة بالزرقاء تيمناً بسميتها القديمة زرقاء البمامة. غير أن بصارة اليوم قد فقدت قدرتها على الإبصار، ناهينا عن حدثه، ونعرف من حديثها مع امرأة تدعى (فاطمة الموعى) أن أخت (عبود الغاوى) الحيزبون (زنوب) قد اختارت له الصبية (رباب) ابنة (ياسين) لكي تكون ضحيته القادمة، ولذا فإن المشهد التالي لذلك (الثاني من الفصل الأول) لابد أن يكون بالضرورة بمنزل (ياسين) حيث يظهر أمامنا مع زوجته (فضة) بيت فقير، فياسين مجرد شاعر، أورثه أبوه كرم تين محاطاً بالصخور، ولم يعلم سوى أرجال المواويل والغناء على الرابية، لذا لم يمتلك سوى مهنة تلاشت اليوم في عصر البث الإذاعي والتليفزيوني والأقمار الصناعية، فانهى زمن الراوي (الشاعر) الذي يعبر عن هموم أهله وأشواقهم في

مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحل إلى ألوان بنية، تتدرج حتى الانتهاء، تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه جرس زجاجي صغيراً (١٨)، وهي ذاتها المزهرية التي ستظهر في المشهد قبل الأخير، في مكتب السيد (عبود العيسري)، غير أن وردتها الصفراء ستكون نضرة الأوراق واللون، فالمسرحية ستقدم لنا حكاية فاوست عربي حديث، قدمت باع نفسه للشيطان ليس كفاوست الإسباني (الغنى) (نيربانو) المثقف الباحث عن الحقيقة المطلقة (١٩)، ليس مدفوعاً بـ«بريق المعرفة»، كما هو شأن فاوست عند حوته (٢٠)، وإنما بحثاً عن كلية المتعة، ومطلقة القوة المسيطرة على العالم كفاوست كريستوفر مارلو، فهو يتوق إلى «تلاءم» يتراكم كالبلولوات مختزلاً المصانع والأراضي «الممتلكات» (٢١)، وهو أمر من الصعب تحقيقه، حتى في ظل آليات السوق الطبيعية، وإنما يتطلب تحالفاً مع الشيطان لتحويل المستحيل إلى ممكن يسير في الشوارع، كما تتطلب قلبه رجلاً ليس برأسه أوهايم، وخلا قلبه من أية شفقة أو حسرة، واستلأت نفسه بإرادة القوة، وكان هذا هو (عبود الغاوى) الذي عقد في ليلة جليدية حلفاً مع الشيطان، من أجل استمراره في الحياة والاستمتاع بمباهجها، على أن يحدد الشيطان قواه كلما هنت أو خارت، وذلك بمدة بـ«دماغ قبة طارسة»، يهتبلها من نساء وطنه، وذلك بالزواج من إحدى فتيات قريته اللينعات، وبعد أن يستنزف دماها وإسالتها يعيدها إلى أهلها «مطلقة باثرة»، عائشاً زمناً بما استند منها من قوة، ثم يعود مرة أخرى إلى قريته/وطنه من مهبجر البعيد، بحثاً عن أخرى.

تبدأ حبكة مسرحيتنا بالعودة الثالثة لـ«عبود الغاوى»، بحثاً عن زوجة شابة جديدة، وعملاً على إفساد مجتمعه، حاملاً بأعماقه رغبة عميقة في الانتقام من هذا المجتمع؛ رغبة لها بعد اجتماعي، يبدو فيها كقطعة مسرحية دورنمات (زيارة السيدة العجوز) العائدة إلى قريتها بعد غياب للانتقام من أهلها الذين ظلموها شابة، وهو الآن نرى عربي عجز يود الانتقام من مجتمع أهانه فقيراً، أو كان هو يشعر بالإهانة لفقره أمام أهله الذين كانوا أكثر ثراء منه. كما تمتزج بهذه

أسرة (ياسين)، هنا، هي عينة نموذجية للمجتمع الذى يهبط إليه (عبود الغاوى)، تكشف عن التخلخل والتدهور فى الواقع الساعى (الغاوى) للسيطرة عليه، وهو تخلخل أصاب بنية المجتمع ذاتها، مما انعكس بالضرورة على مجتمع النص، لذلك، اجتمع أعيان القرية ومثلوها على رفض تزويج بناتهن للغاوى، لكنهم سرعان ما يتراجعون أمام عرضه إقامة مشروع مجمع سياحى بالقرية، مدعم بسلطة البلاد فى العاصمة، ومحقق الخير لسادة القرية، خاصة وأنه يصحب عرضه هذا عرضاً آخر لشراء الأرض التى سيقام عليها المشروع بستة أضعاف ثمنها، وهو ما يسيل لعاب الجميع له، ويبدأ التحول فى المواقف والسقوط لمن تمسك يوماً بقيم الحفاظ على الأرض والعرض.

«كما فعلت سيدة دورنمات العجوز فى المسرح، وفعلت إسرائيل فى الواقع، يبدأ مخطط السيطرة على المكان، بقوة وجبروت القادى، وضعف وخور القائم فيه والممتلك تاريخاً وحققاً ووجوداً له، ويتم بيع الأراضى الذى «يشير فى القرية هيجانات وصدادات» كما يقول عنوان الفصل الثانى، ويقبل (يوسف العلونى) البقال الصغير أن يدخل فى «شراكة» مع (الغاوى) لتوسيع دكانه وتجارته، ويقبل (ياسين) الشاعر أن يبيع نفسه وفنه إلى (الغاوى) لكي يحمله معه إلى العاصمة، ليسجل له مواويله الشعبية على أشرطة، يحملها معه إلى الخارج بحجة أن الجالية العربية هناك متعطشة لهذا اللون من الفن الشعبى؛ لقد سقط قناع (ياسين) الأخلاقى أمام بريق المال. وأمام هذه القوة الشرسة القادمة لشراء كل شىء، وموافقة الغالبية على البيع، يقرر العمدة (المختار) أن يبيع أرضه، ويبارك (عباس) شيخ القرية البيع، ويقتل الأخ الانتهازى (مروان) أخاه الأمين (أمين) بالرصاص لمعارضة الثانى رغبة الأول فى بيع أرضهما، وتأخذ البلدة فى التبدل والتحول، مع التقدم فى بناء المدينة السياحية، خاصة وهى تضم سوقاً كبيرة (سوبر ماركت) يباع فيها كل شىء، حتى القيم والأعراف الأخلاقية، ف (يوسف) البقال، الذى أصبح دكانه وتجارته جزءاً من (السوبر ماركت) يطلب من زوجته (فاطمة) البائعة معه بالخل أن تبدو كعاهرة لجذب مزيد من الزبائن، وذلك باسم

مواويل شعرية صافية، ليحل محله الإعلامى الذى يدشن أفكار السلطة ويصوغها فى أشكال غنائية زائفة، و(ياسين) الشاعر المغنى الصادق والمتشكك فى إهاب (ياسين المصرى) بتنوعياته المختلفة بين الموال والقصة والمسرحية والفيلم السينمائى، يتصادم مع واقعه، يرفض أن يترك مهنته التى يعشقها ويجد نفسه فيها، ويفرض أن يكون نخاساً يبيع ابنته ذات الثمانى عشرة ربيعاً إلى كهل فى الستين من عمره من أجل المال، بينما توافق زوجته (فضة) على هذه الزيجة مسaire للزمن اللقيم، واتساقاً مع نفسها الخائنة، فهى تعيش حالة خيانة مع الثرى (عبدالرحمن الدرويش) أحد وجهاء القرية وتحلم بالشراء والثياب الجميلة وممارسة الحب فى فراش واسع نظيف، كما تحمل فى أعماقها حكاية قديمة عن عجز الزوج عن الدخول بها ليلة زفافهما الأولى، فقامت هى بتعزيز بكارتها بإبهاهما لتجنبه الإذلال، ولإثبات رجولته أمام مجتمع قريتها، ورغم أنه دخل بها بعد ذلك، وأنجب منها ابنتهما (رباب) إلا أنها لا تنسى له ليلة الزفاف، كما ترفض منه ذلك التمسك بقيم انهيارت ومهنة تلاشت، بينما هو يحمل فى أعماقه حكاية خيانتها المستمرة له، وتحمله الهوان حماية للأبناء وعجزاً لفقره عن قدرته على تلبية احتياجات بيته ومطالب زوجته.

وبين برجماتية (فضة) للأخلاقية، وميكافيلية (ياسين) الساقطة فى عدم الأخلاق، عاشت ابنتهما (رباب)، وترت على أفكارهما وشجارهما، أحبت الفتى (بسام) الراضى) معلم المدرسة، وأحبت كلامه الثورى «عن المساواة بين الرجل والمرأة، والعمل المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة»^(٢٣)، فهو مثقف آخر، صورة أولية من معلم المدرسة المثقف (فاروق) فى «يوم من زماننا»، غير أن تنشئتها الاجتماعية، والمناخ الاقتصادى المحيط بها، والأجواء التى يصنعها حوله (عبود الغاوى) تجعلها تتردد فى قبول خطبة (بسام) لها، خاصة وهى تشعر فى أعماقها بروح الغواية، تقول له: «مازلت صغيرة يا بسام، ومشاعرى تموج متغيرة كتقلبات الريح، إن لدى أحلاماً كثيرة، وأحياناً أحس أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحي وإمكاناتي»^(٢٤)، فهى تحلم بالسفر بعيداً والتحقق بالفن أو غيره.

تقوى المثقف بحب الإنسانية المؤمنة به، ويعطف المرأة المتبصرة والمدركة بأنه «ذات يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه، لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، ويدلهم على مخرج» (٢٥) لذلك، لم ينكسر هذا المثقف أمام سلطة المال، وأدرك أن نزع الأقنعة عن الوجوه يكشف عن الحقائق المخفية خلف المظهر البراق، كما أدرك أن الجوهر، مهما كان مؤلماً، هو الصحيح والصحي للمجتمع، ومن ثم استطاع مثقف «ملحمة السراب» أن يتجاوز محنة هزيمة مثقف «يوم من زماننا» فلا ينتحر مثله، ربما لأن الخيانة لم تصل بعد إلى بيته، فلم تخونه الزوجة، وإنما تركته المحبوبة، وسرعان ما وجد أخرى تقف إلى جانبه، وكذلك كان مثقفنا هنا أقوى من مثقف «أحلام شقية» الذى ترك ساحة الصراع، راضياً بالطرده والإخراج من المكان حماية لنفسه من الموت، على حين أصر مثقف «ملحمة السراب» على البقاء والمواجهة لأسس التخريب فى المجتمع، والعمل على تصحيح الوعى بين ناسه، هذا الوعى المغيب والقاتل لكل من يعمل على إيقاظه، رغم اغتيال البصارة (مريم الزرقاء) ضرباً بأيدي الناس، ورغم تأكيد (بسام) لـ (فاطمة) بأنه «يبدو أن أماننا ليلاً طويلاً يا فاطمة» (٢٦)، فإنهما معاً يصران على المضى فى الطريق المؤدى لإيقاظ وعى الناس، فهو بالحنم «طريق السلامة» رغم وعورته.

أصبح للشخصيات، فى دراما ونوس الأخيرة، حياة أكثر تبلوراً وخصوصية، لم تعد مجرد أبواب لأفكار مطلقة، وإنما صارت وجوداً حياً ومتمايزاً، تعيش على أرض الواقع، وتلتحف بأردية تعبيرية تعمق من دلالاتها، فتسمو بها إلى درجة الكلية، دون أن تقع فى التجريد المخل، يتسلل التعبير المباشر إلى أفواهها، لكنها تظل تعبر عن نفسها فى الأغلب الأعم، تكتنفها الظلال الأسطورية، غير أنها لا تبحر واقعها وتنشئ بزمانها ووقائع هذا الزمان الغادر، متحركة داخل بنية درامية أكثف، وحركة وإيقاع أسرع، فضلاً عن قدرة أعمق على استيعاب رؤية ونوس الشاقبة والعميقة رغم شفافيتها الرائقة.

«المرونة والكياسة»، وزوجتا (عبود) السابقيين (زهية) و(كريمة) يقدمان عرضاً للأزياء مثيرة للفتنة، كستنة تغوى الأنبياء والقديسين، ويضع الرجال فى حمى الشهوة للمال والجسد والمتع الحسية بعد أن أدخلتهما (الغايى) عالمه السحري فى المجمع السحري، فراحوا يقتلون على أنفسهم، مثلما انقلب قبلهم الرجال فى «القبيل» املت الزمان، حينما دخلوا عالم الحاكم السحري، وخرجوا منه ليتخذوا موقفاً مع الحاكم لا ضده.

لقد حول العالم السحري الشرير «غير من رؤيتهم للحياة، ففقد الرجال نخوتهم، وصارت الروحانيات السابقتان عاهرتين، وتحول البقال إلى قواد، وثالث الشاشر (ياسين) حينما فقد صوته الرفي وسط ضوضاء لأجهزة الحديثة والموسيقى الصاخبة فى المجمع، وانتقلت الروح (فضة) من النقيض إلى النقيض، متحولة من العداوة إلى الهداية، ومن الأمل فى التعلق بالحياة إلى اليأس من كل شيء، فارتدت الحجاب وانسحبت من الحياة، وقبلت الامة (رباب) الزواج من العجوز (الغايى)، ليس رضوخاً لأمر أبيها، ومساعدة له فى محتته، وإنما لتعلقها برغبات بنتها أمها فى عماقتها منذ الصغر، وفجرتها أضواء المجمع وهى شابة فى المقابل، يقف المثقف/ المعلم (بسام) متسلحاً بوعيه بواقعه، متحركاً حقيقة الزمن الذى يعيشه، وأنه لا بد من المقاومة فى وجه ما يستعبد على الواقع من أفكار وأنظمة، لا الدفوف المسببة عند مجرد (التكيف) معها أو الهروب الأكثر سلبية منها، وقد استطاعت (فاطمة) أن تقاوم، رافضة التعهيد، منفصلة بالإرادة عن زوجها الداعر، ومن ثم تلتقى فى الصين مع (بسام) ويقران معاً القرن لدعم كل واحد منهما حركة الآخر المقاومة، ويقفان معاً ضد الطاغوت الجديد، النظام الرأسمالى فى أسوأ أشكاله، ويتحركان معاً فى معية (مريم الزرقاء) التى فقدت ابنها، بالقتل للأول والسجن للثانى المقابل، كما فقدت أرضها بالبيع للصرف على محاكمة والدها، وحماية نفسها من هجمة السوق العنيفة.

الهوامش:

- (١) انظر الدراسة الافتتاحية المهمة التي كتبها سعد الله ونوس بعنوان «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي»، في مفتتح الكتاب الثقافي الدوري قضايا وشهادات الذي شارك في هيئة تحريره مع عبدالرحمن منيف وفيصل دراج وجابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر - دمشق - ٤ خريف ١٩٩١ .
- (٢) برهان غليون: اغتيال العقل، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت (د - ت) ص ٢٩٦ .
- (٣) يذكر جابر عصفور في مقاله: «درع بربوس» بجريدة أخبار الأدب ٢٥ / ٩٧، أن لونيوس مسرحية لم ينشرها ولم تضمها أعماله الكاملة، كتبها عقب تفتت الوحدة بين مصر وسوريا، أي فيما بعد سبتمبر ١٩٦١، باسم «الحياة أبداً».
- (٤) انظر D-W. Fokkema, Eirild Ibsch, : "Teorias de la literatura del siglo XX." Traducción y notas de Gustavo Dominiguez. Tercera edicion, - Madrid: Cátedra. 1988 - P. 155.
- (٥) انظر: Fokkema: op. cit. p. 160
- (٦) سعد الله ونوس: الاختصاص، منشورات مؤسسة حطين - القدس. آذار ١٩٩٠ - ص ٤ .
- (٧) بيلينكس، ف. ع: مجموعة الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، موسكو ١٩٥٤، ص ١٦ . نقلاً عن م. س. كوركيبيان: موسوعة نظرية الأدب إضافة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الرابع. الدراما. ت: . جميل نصيف التكريتي - وزارة الثقافة والإعلام. العراق - ١٩٨٦ . ص ١٠ .
- (٨) سعد الله ونوس: الاختصاص، مرجع سابق - ص ٩٥، ٩٦ .
- (٩) سعد الله ونوس: يوم من زماننا، الأعمال الكاملة - دار الأهالي - دمشق - ١٩٩٦ - ص ١٩٣ .
- (١٠) سعد الله ونوس: يوم من زماننا مرجع سابق - ص ١٩٧ .
- (١١) سعد الله ونوس: يوم من زماننا، مرجع سابق - ص ٢١٩ .
- (١٢) يفضل حازم شحاتة أن يسمى (الإرشادات المسرحية) بالنص المرافق (انظر كتابه: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، هيئة الكتاب،
- (١٩٩٧)، ونحن نميل في كتابتنا إلى تسميتها بالنص الموازي لأنه يتوازي في حركته مع حركة النص الحوارى، الأصلى في الدراما، ويساعد (القارئ) على تصور أبعاد المكان والزمان وأحياناً حركة الشخصيات ونفعالاتها، لكنه لا يفرض على المخرج أية رؤية جامدة لهذه الأبعاد المذكورة، فهو يختفى في العرض المسرحى، الأصل فى إنتاج الدراما المسرحية، لتحل محله صورة كلية تشمل النص الحوارى ضمن ما تشمل من حركة وصوت وكتلة وفراغ ومثل حى، بل جمهور له مردوده اللحظى أثناء الفعل المسرحى.
- (١٣) سعد الله ونوس: أحلام شقية، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٢٥٥.
- (١٤) سعد الله ونوس: أحلام شقية، مرجع سابق. ص ٢٦٢ .
- (١٥) سعد الله ونوس: يوم من زماننا، مرجع سابق. ص ٢٣٢ .
- (١٦) سعد الله ونوس: أحلام شقية، مرجع سابق، ص ٢٥٨ .
- (١٧) سعد الله ونوس: ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، مرجع سابق. ص ٦٠١ .
- (١٨) سعد الله ونوس: ملحمة السراب، مرجع سابق، ص ٦٠٣ .
- (١٩) RUIZ ROMÓN, FRANCISCO: "Historia del Teatros Español" (Desde Sus origenes hasta 1900) Séptima Edición. (- Madrid: Cátedra 1988 . p.228.
- (٢٠) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر: دراسة مقارنة. دار الفكر العربى - القاهرة - ١٩٨٠، ص ١٥٥ .
- (٢١) سعد الله ونوس: ملحمة السراب، مرجع سابق، ص ٦٠٦ .
- (٢٢) نفسه، ص ٦٠٤ .
- (٢٣) نفسه، ص ٦٠٢ .
- (٢٤) نفسه ص ٦٤٢، ٦٤٣ .
- (٢٥) نفسه، ص ٧٣٣ .
- (٢٦) نفسه، ص ٧٥٠ .



المؤلف المشارك

مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس

حازم شحاتة*

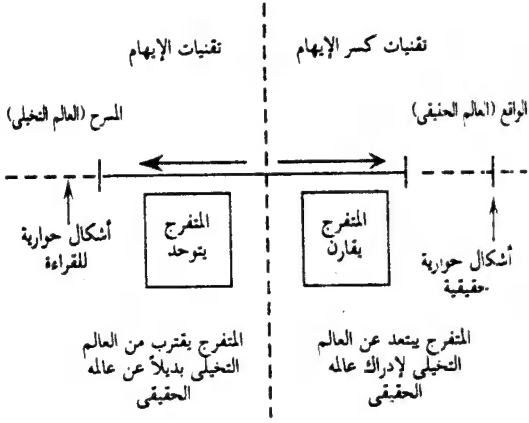
راصدًا المطابقات والاختلافات، فيكون هنا مشتغلًا على صحة المقولات وخطئها بمعيار الإبداع، أو صحة الإبداع وخطئها بمعيار المقولات! وهو حال يلغى موضوعية القراءة لصالح ذاتية الناقد.

ولللخروج من هذا المأزق يقترح هذا المدخل ألا يقرأ النص المسرحي بوصفه رسالة من كاتب إلى متفرج، ولكن أن يقرأ النص المسرحي على أنه تأليف مشترك بين الكاتب والمتفرج؛ بحيث ينظر إلى المتفرج بوصفه مؤلفًا مشاركًا للمؤلف الفعلي، وأن تستبدل بثنائية الشكل/ المحتوى (بتجلياتها المختلفة) ثنائية أخرى للقراءة، هي المتفرج/ الكاتب، التي تميز فن المسرح على وجه الخصوص.

فالكاتب يتصور المتفرج الذي يشاهد ما يقع على خشبة المسرح ويسمعه «هنا» و«الآن» وهو ما يسمح للمتفرج أن يكون عاملاً من عوامل تشكيل النص. هذا العامل الذي

يواجه الناقد الذي يتناول نصوص ونوس بوصفها بنية مغلقة، أو بوصفها رسالة مشفرة، مأرقاً صعباً. فالنصوص الإبداعية لنوس محاطة بكتابات نظرية وأحاديث صحفية شارحة لا تترك الفرصة للناقد كي يذهب إلى نفسه تحليلًا نقديًا، سواء كان مدخله إليه تقنيًا أو إيديولوجيًا أو فلسفيًا. وسواء توسل بالشكل أو بالمحتوى، فسيحصد نتائج في مشروع ونوس ونوس النظرى والتنظيرى. فإما أن يعود الناقد إلى آراء ونوس النظرية ليأخذ منها مصداقًا للتأليف، فيفسد ونوس النظرى تحليل الناقد لنصوص الإبداعى فيكون ونوس القارئ والمقروء معاً! وهو حال يلغى تحليل الناقد ونسأته الذاتية لصالح ذاتية ونوس. وإما أن يتجه الناقد إلى مناقشة العلاقة بين الإبداعى، (كما يراه الناقد) والنظري فى "عمال ونوس"،

* باحث، وناقد مسرحى مصرى.



النص المسرحي في هذا التصور علاقة مشتركة بين رسالة الكاتب واستجابة المتفرج من جهة، ورسالة المتفرج واستجابة الكاتب من جهة أخرى. فالمتفرج (يستعد) أو (يقترّب) من العالم الخيالي وفق (فعل) المسرح. ولكنه في الحالتين مرتبط بعالمه الحقيقي. ومن هنا، نرى العرض المسرحي (الذي يحاول الكاتب صياغته في النص) هو معادلة تصوغ العلاقة بين العالمين.

المتفرج والذات المبدعة

لقد تشكلت نصوص سعد الله نوس بطرائق مختلفة حسب حضور المتفرج فيها ودرجة مشاركته في تشكيلها منذ نصه الأول «ميدوزا تحرق في الحياة» - ١٩٦٢، وحتى نصه الأخير (الأيام المحصورة) - ١٩٩٧. فقد تفاوت حضور المتفرج في رحلته الإبداعية (٣٥ عاماً) حسب تصوره هذا المتفرج وحسب المساحة التي أعطاها له ونوس لمشاركته في تأليف النص. وهنا، تنشأ ذات أخرى للكاتب هي الذات المبدعة للنص تتحرك على خط (المسرح - الواقع) من أقصاه إلى أقصاه. فالذات المبدعة لونس (الكاتب الفعلي) التي كتبت (ميدوزا تحرق في الحياة) عام ١٩٦٢ ليست هي الذات المبدعة التي كتبت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ١٩٦٧/١٩٦٨، كما أن الذات المبدعة التي كتبت (حقوس الإشارات والتحويلات) عام ١٩٩٤ هي ذات ثالثة.

الذات المبدعة الأولى

هذه الذوات الثلاث هي العلامات الرئيسية لطريق ونوس على خط (المسرح - الواقع) التي تمثل استجابات

اهتمت بدراسته نظريات القراءة يقره كتاب المسرح ومنظوره منذ كتاب (فن الشعر) لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد. فأرسطو ينصح الكاتب الدرامي ألا يغفل المتفرج أثناء الكتابة فيقول^(١):

وينبغي للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة أن يمثّلها بعينه على قدر ما يستطيع، فإنه حين يرى الأشياء أوضح ما تكون، وكأنه كان شاهداً الأعمال نفسها، يجد ما يليق بها ولا يغيب عنه شيء من ضد ذلك.

فكأن وظيفة المتفرج هي إعطاء النص خاصيته المسرحية. وطبقاً للصورة التي يتصورها الكاتب للمتفرج بتشكيل النص، فلا مسرح دون متفرج كما يقول جروتوفسكي^(٢):

هل يستطيع المسرح أن يستغني عن المتفرج؟ يحتاج المسرح إلى متفرج واحد على الأقل كي يصبح عرضاً مسرحياً.

إن الفرق بين فلسفة الإيهام، وفلسفة التفريب أو كسر الإيهام ينبع من الموقع الذي عينته كل منهما للمتفرج في المسافة بين العالم الحقيقي (واقع المتفرج) والعالم الخيالي على خشبة المسرح؛ فبينما تسعى مدارس الإيهام إلى أن يكون واقع الخشبة «كأنه» واقع المتفرج؛ بحيث يستبدل المتفرج العالم الخيالي بعالمه الحقيقي، فيتوحد مع عالم المسرح مبتعداً عن عاله الحقيقي، فيتطهر، أو يؤدّج، أو يربّي، أو يتكيف مع واقعه ومجتمعه، تسعى مدارس كسر الإيهام إلى أن تستبعد ذلك الاتحاد وتقرب المتفرج من عاله الحقيقي؛ أي تخلق المسافة بينه وبين العالم الخيالي لصالح إدراك علاقات واقعه ومجتمعه، فيفكر، يتخذ موقفاً، «يؤدّج» أدلجة مضادة. فالتأثير على المتفرج وأدلجته هما غرض المسرح ووظيفته في الفلسفتين على اختلاف الأداة والتقنيات فيهما؛ ذلك الاختلاف الذي يتحدد بموقع المتفرج في كل منهما.

ويمكن إدراك هذا التصور عبر الشكل التبسيطي

التالي:

لخدمة الفعل السردى. وهو الأسلوب الذى أطلقت عليه الذات المبدعة اسم «مسرحية مروية»؛ حيث يتداخل السرد مع الحوار فى اللحظة نفسها، وليس على التوالي كما هو الحال فى «المسروية» (وهو شكل للقراءة أيضاً وليس للتمثيل). لقد كانت الذات المبدعة لـ (ميدوزا...) تكتب نصاً أدبياً للقراءة، ولم تكن فكرة العرض المسرحى أمام جمهور حاضرة أثناء الكتابة. وهذا شكل من أشكال الكتابة المتسامية مع المسرح حيث انشغلت الذات المبدعة، هنا، بطرح أفكارها وقضاياها فى صورة حكاية حوارية. وتقع هذه الأشكال على خط (المسرح - الواقع) فيما قبل الدخول إلى عالم المسرح، حيث الحوار مثقل بالمجاز اللغوى الذى يحتاج إلى تفكير متأن لا يتوفر لتفريج المسرح، وإنما يتوفر لقارئ يستطيع أن يتمهل مع الجملة وتركيبها ومن ثم يستطيع إنتاج دلالتها ومعناها، كما يستطيع القارئ أن يعود إلى جملة سابقة فى الحوار ليتابع مصدر الفكرة أو يقارنها بفكرة سابقة، وهو ما لا يتوافر لتفريج المسرح إلا إذا كان الكاتب قد وضع فى اعتباره هذا وعالجه بطريقة مناسبة للإلقاء الشفاهى، ولظاهرة الزوال السريع للجملة المسرحية وعدم عودتها مرة ثانية فى العرض المسرحى، وهو ما ستلاحظه ذات مبدعة أخرى لسعد الله نوس فى نصوص أخرى.

وفى (ميدوزا...) تصف الذات المبدعة المنظر كالتالى^(٤):

.. وعندما غرقت قاعة النظارة فى الظلام، أتت ربابة فى عزف حزين لدقيقة، أو اثنتين، ثم انزاح الستار بطيئاً، وساد صمت مقلق.

كأنها تصف عرضاً مسرحياً تم إنجازه من قبل، تستخدم معه الفعل الماضى، تحكى للقارئ عن عرض مسرحى أبدعته وشاهدته الذات المبدعة فى لحظة سابقة على القراءة، فى وصفها المنظر أو فى وصفها الحركة والانفعال كأن تقول^(٥): «ووافق فيدوس بهزة من رأسه، وأضاف بصوت ردىء التكوين»، أو: «انبسط أسارير الحاكم»، أو: «انفلتت من هيرا ضحكة مليئة بالمرح والفتنة، فقطب والدها، وقال بصوت عال». فكان الذات المبدعة هى الراوى

الكاتب الفعلى (سعد الله ونوس) لدور المتفرج ومشاركته. تكتب الذات المبدعة الأولى مسرحيات (ميدوزا) تحدى فى الحياة)، (جثة على الرصيف)، (قصيدة الدم)، (لعبة الدبابيس)، (الجراد)، (المقهى الزجاجى)، (مأساة بائع الدبس الفقير)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتحوا)، (عندما يلعب الرجال)، وهى المسرحيات التى صنفها نوس «الأهالى» السورية^(٦) فى الطبعة الكاملة لأعماله ومن ثم تحت مسمى (المسرحيات الأولى) على أنها من قسمين أعمال البدايات. ويلاحظ قارئ قائمة العروض والترويضات فى نهاية الجزء الثالث من الأعمال الكاملة أنه لا عروض مسرحية قام على هذه المسرحيات فى عواصم العالم المختلفة، مثل مسرحيات أخرى لذات مبدعة أخرى من ذوات ونوس، اللهم إلا إذا كانت قدمت فى معاهد التمثيل أو الجامعات، وهو ما يؤكد الملحوظة ولا ينفيها؛ إذ لم تحظ هذه المسرحيات الأولى بأى عرض جماهيرى كبير. وتشير الطبعة الكاملة فى ملحوظة دالة إلى أنها لم تذكر عروض المسرحيات القصيرة، وهى عديدة لاسيما فى إطار الأكاديميات الفنية، وهى لا تصنف سوى المسرحيات الأولى؛ لأن (الفيل يا ملك الجميلة)، وهى من المسرحيات القصيرة، حظيت بعروض جماهيرية كبيرة حيث عرضت المسرحية فى كل الدول العربية كما تقول الطبعة الكاملة (مج ٣، ص ٧٨٨)، كما ترجمت (الفيل....) إلى لغات متعددة، بينما لم يترجم أى من نصوص المسرحيات «الأولى».

فما السبب فى أن المتفرج قد استمتع بهذه المسرحيات. وأقصد هنا أن صانعى العروض المسرحية فى بيروا فى هذه المسرحيات مادة مسرحية للمتفرج السبب - كما يفترض هذا المدخل - أنها نصوص استبعدت المتفرج أثناء تشكيل النص، ووضعت بدلاً منه قارئ نصوص فنية اتخذت شكل المسرح.

فالذات المبدعة الأولى التى بدأت نشاطها الإبداعى بـ (ميدوزا) تحدى فى الحياة لا تكتب النص المسرحى بوصفه نصاً معداً لمخاطبة صانعى العروض أولاً، والمتفرج ثانياً، حيث توظف تقنيات الرواية للوصف، وتستخدم تقنيات المسرح

الذات المبدعة الثانية:

لتحقيق رؤية الذات المبدعة عن التهميش وغياب المثقن عن الفعل الاجتماعي تبني الذات المبدعة لنص (حفلة سمر...) شكل «الحفل»، وهو ما يعنى تقسيم المسرح إلى ممثل وممثل له. ولكنها تعود إلى إلغاء هذا التقسيم بإضافة كلمة «سمر» مما يعنى المشاركة المتساوية للفردين بإلغاء المساحات المميزة للممثل والممثل له. وهو مشروع جمالي تشبه الذات المبدعة فى نصوص (مغامرة رأس المملوك جابر) و(الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و(سهرة مع أبى خليل القباني) و(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) بأشكال مختلفة للعلاقة بين المساحتين، ولكن ما يجمع بينها فى مشروع جمالي واحد هو الإدراك الحاد لمساحة المتفرج وإشراكه فى فعل المسرح أثناء الكتابة، لعله يشارك فعلاً أثناء العرض المسرحي.

(حفلة سمر...) تعكس المجتمع على صورة دار عرض مسرحي رسمية، تقدم عرضاً مسرحياً بعنوان «صغير الأرواح» للمؤلف عبد الغنى الشاعر، ولكن التمرد يبدأ من الصالة اعتراضاً على تأخير موعد بدء العرض، ثم اعتراضاً على تنكير المخرج فى صياغة المسرحية التى كان ينوى تقديمها بمناسبة ٥ حزيران (صغير الأرواح)، وهى مسرحية رسمية تعالج الموقف من وجهة نظر السلطة، والمخرج هو الصورة المسرحية للدكتاتور؛ فهو مدير المسرح وهو الممثل الأول وهو «مسؤول» ولحضوره امتداد «أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه» كما تقول الذات المبدعة فى تقديمها الشخصيات وسباق الأحداث. يتحرك الجمهور ويصعد إلى خشبة المسرح متفرجون جاءوا ليشاهدوا (صغير الأرواح) فإذا بهم يقدمون حكايتهم الخاصة عن يوم الخامس من حزيران لينقلب المسرح إلى ما يشبه «حفلة سمر».

فالمشفرج الذى يصنعه النص، الممثل له، الذى يمثل دور المشفرج ينقلب مثلاً وهو صورة للمشفرج خارج المسرح كما تراه الذات المبدعة للنص، معنياً بفعل التمرد والثورة والاستيلاء على المسرح الرسمى (السلطة). هذه الصورة تعكس تصور الذات المبدعة عن المشفرج أثناء عرض المسرحية،

العليم بكل شىء التى تسرد للمروى له الحكاية بعد انتهائها، وكأنها بذلك تلعب الدورين: الكاتب والمتفرج معاً. ولكن الذات المبدعة سوف تترك هذه التقنية فيما تلا من النصوص التى كتبتها. ففى (جثة على الرصيف) تستخدم الذات المبدعة وصف المنظر على أساس من الديكور المسرحي، كما تستخدم داخل الأقواس (النص المرافق للحوار) صيغة المضارع لترهين الأحداث، مما يشى بإحساسها بوجود المتفرج. ولكن التصور الأساسى عن ذلك المتفرج لا يزال يقع فى دائرة القارئ فى هذه المسرحية وما تلاها من المسرحيات. ويستطيع الناقد الدرامى التقليدى أن يبرهن لنا على التمنيظ الذى تستخدمه الذات المبدعة وهى ترسم الشخصيات: السلطة - المواطن البسيط - المثقف المنعزل عن واقعه، رجل العلم، رجل المال، الفنان... إلخ، وأن يبين لنا كيف أن الشخصيات تتحرك وفق مسارات مسبقة رسمتها الذات المبدعة للنص؛ فالمصائر كلها من صنع ذات أعلى من الشخصية، وتحولات الشخصية لا تأتى وفق فعلها هى لتصيغ الأحداث، بل وفق تحولات الأحداث ذاتها المفروضة عليها من الخارج. وبذلك، لا يجد الممثل فرصة - على خشبة المسرح - إلا أن ينطق الكلمات حسب انفعال نمطي، سابق التجهيز، يدل على فكرة ولا يدل على شخصية، وكأنه يلقي حواراً يوظفه انفعال ذهنى، بينما أصل التمثيل أمام متفرج هو انفعال ينتج حواراً. كما أننا لا نستطيع أن نلمح فى النص «صورة» للعلاقات الحركية بين الشخصيات؛ بحيث يمكن - مثلاً - تقديم هذه المسرحيات للإذاعة دون أن يفقد النص شيئاً، وفى ذلك إهمال للنصف الثانى من طاقة متفرج المسرح وهو الرؤية.

إن الذات المبدعة الأولى تقف على أعتاب المسرح، فى أقصى يسار خط (المسرح - الواقع)، فى موقع تعزل فيه المتفرج عن تجربتها وتعزل عنه بالتالى.

ولكن الكاتب الفعلى، سعد الله ونوس، يستجيب للمتفرج؛ فينهى بنفسه عزلة الذات المبدعة الأولى، لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصاً فارقاً فى العلاقة مع المتفرج هو (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

إن الذات المبدعة تريد أن تضع المتفرج في أقرب نقطة للعالم الحقيقي، فتصمم بناء النص ليدفع المتفرج إلى هذه النقطة محاولة التقريب بين المسرح والواقع. ولكن الذات المبدعة - وهي تضع دليلها للمتفرج الفعلي - لا تفتن إلى أنها تقدم «نموذجاً» للفعل كى يحتذيه المتفرج الفعلي، وبذلك فإنها في الحقيقة لا تضع المتفرج في موقع المبادر بالفعل، وإنما في موقع المتعلم من فعل صورته في المسرحية. وبذلك، يتحول المسرح إلى منصة تعليمية مباشرة، وليس إلى منصة حوار جدلى خلاق كما ستفعل الذات المبدعة الثالثة بعد ذلك. فالذات المبدعة الثانية تقيم فضلاً مدرسياً يتعلم فيه المتفرج الإيديولوجيا أو مايسميه ونوس «مسرح التسييس» أى إكساب المتفرج الفعلي وعياً سياسياً.

وتتخذ الذات المبدعة الثانية تقنيات كسر الإيهام/التعليمية: المسرح داخل المسرح، اللوحات الشارحة التى تصوغ الفكرة الإيديولوجية، كما فى «الملك هو الملك»، حيث تصدر العرض لافتة رئيسية تقول^(٩): «الملك هو الملك... لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية» وينبغى أن تكون ذات طابع إعلاني، كما تقول الذات المبدعة فى ملاحظتها الموجهة إلى صانعى العرض المسرحي، بالإضافة إلى لافتات أخرى لكل مشهد. فلافتة المشهد الأول هى^(١٠) «عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية»، وهكذا. وقد يستبدل عرض مسرحي ما الأغاني والاستعراضات بهذه اللافتات كما حدث فى عروض كثيرة بمصر، ولكن تبقى الوظيفة واحدة.

إن الذات المبدعة تصنع المجتمع على عينها: السلطة والشعب، التمرد والثورة، التعليم والتسييس، الشرح والتفسير، وتقدم المسرح بوصفه مدرسة الشعب. وهو المفهوم الذى لم يفارق البرجوازية العربية الحديثة منذ صعودها فيما حول منتصف القرن الماضى، وهو تاريخ ظهور المسرح بشكله الوافد كما رآه رواده مارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع. ولعل هذا النموذج للمسرح هو ما تتمثله الذات المبدعة الثانية لسعد الله ونوس فهى مولعة به. وقد كان المسرح عند هؤلاء الرواد فعلاً اجتماعياً يشارك فيه المتفرج بالرأى بل يتدخل لتغيير الأحداث، على نحو ما تشير إليه

أو المتفرج الضمنى الذى شارك فى تأليف النص والذى يختلف بالضرورة عن المتفرج الفعلى الذى شاهد العرض الأول «لفرقة المسرح» - وهى فرقة غير رسمية عام ١٩٧١.

وقد توقع ونوس والفرقة المسرحية أن يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح ولكن ذلك لم يحدث بسبب تلك المسافة بين المتفرج الضمنى؛ أى وعى الذات المبدعة بالمتفرج الفعلى، والمتفرج الفعلى نفسه.

لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم فى هذا النص شكلاً مسرحياً مقاوماً للمسرح السائد، فعلاً إيديولوجياً مناهضاً لإيديولوجيا المسرح السائد، فلم يعد النص يكتب كى يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط. ولكن من الصالة أيضاً، فالنص المرافق يشير إلى حركة طائفة كبيرة أثناء الحوار، ويتكرر ما بين القوسين نفسه «من الصالة» عبر صفحات النص، راغبة فى أن يبدو العرض المسرحي كأنه نقاش حقيقى، يقترب من المتفرج إلى نقطة العالم الحقيقي، أى تضعه فى أقصى منطقة «كسر الإيهام» وهى النقطة التى لو جاوزها العرض المسرحي لخرج من مجال النص إلى مجال الندوة أو المحاضرة؛ أى إلى أشكال حوارية حقيقية^(١١).

وتضع الذات المبدعة لنص (مغامرة رأس السلوك جابر) المتفرج مرة أخرى داخل النص المسرحي، لتكون دليلاً للمتفرج الفعلى أثناء العرض المسرحي؛ فالحوار بين المتفرج فى النص والممثلين هو «علامة» للحوار آخر فى العرض المسرحي بين المتفرج الفعلى والممثلين. فتقول الذات المبدعة فى نصها المرافق^(١٢):

نحن فى مقهى شعبى - نمة عدد من الزبائن يتفرون على المقاعد المبعثرة من أرجاء المقهى... ينبغى أن يحس المتفرجون نوع من الاسترخاء وربما الطرب شأنهم فى ذلك شأن زبائن المقهى.

إن الذات المبدعة للنص، تدرك أن نصها - وهذا حق - ليس سوى دليل عمل للعرض المسرحي، وبالتالى من أنها تكتب الحوار بالفصحى فإنها تؤكد أنه «يجب أن يودى بالعامية... يمكن أيضاً إجراء بعض التعديلات عليه، وإضافة بعض العبارات المرجحة خلال تجربة العرض»^(١٣).

الذات المبدعة في كتابتها نص (سهرة مع أبي خليل القباني)، كأن يقدم أحد المتفرجين ملحوظة إخراجية للخشبة^(١١): «خبي رأسك يا رجل وإلا كشفوا أمرك»، أو تعليقاً على الأحداث^(١٢): «سبحان من يرزق بغير حساب»، أو نقاشاً حول المأثلة^(١٣)

متفرج «١»: هو ذا الخليفة هارون الرشيد.

متفرج «٢»: علىّ الطلاق لو قلت عنى هارون الرشيد لصدقك الناس أكثر.

متفرج «١»: هذا اللباس لا يكون إلا للخليفة.

هذا الحوار المرحل الحار في مسرح الرواد، كما تصوره الذات المبدعة الثانية، هو الخطاب الذى كافحت البرجوازية العربية الحديثة نفسها لإلغائه بعد ذلك، وكدحت كدحاً متواصلًا لتثبيت المتفرج الفعلى فى مقعده. لقد عانت تجارب الرواد الأوائل إلغاء السلطة الرجعية لمسرحها: القباني وصنوع على سبيل المثال^(١٤). ولكن البرجوازية الصاعدة بخطابها الفنى، ومسرحها الجديد لم تتحمل قدرة المسرح على التشخيص والتحاو، فنظرت إلى المتفرج بوصفه تلميذاً يحتاج إلى الوعى، ويحتاج إلى تعلم تقاليد المسرح، وقد كان يوسف وهبى يقطع سياق التمثيل ليصرخ فى الجمهور شاتماً، مطالباً بالسكوت! وغيرت البرجوازية العربية من فعل الحوار المتبادل، وفعل الارتجال، إلى فعل المنصة العالية التى يسيطر فيها الممثل على المتفرج.

فالذات المبدعة الثانية، إذن، كانت تحاول أن تكسر تلك البنية المتسلطة للمسرح، وأن تغير من العلاقة «الإيطالية» بين الخشبة والصالة، وأن تقدم بنية مشاهدة مناقضة لبنية مشاهدة المنصة العالية، لتغير بذلك فعل التلقى ذاته. هذا «النقض» الذى تجاوب مع احتياجات المتفرج الفعلى لتدمير الخطاب الفنى قبل ٦٧. ولهذا، بنيت البرجوازية العربية بعد ٦٧ نصوص الذات المبدعة الثانية لونس، فقد كان فعل التلقى المناهض - الذى قدمته هذه النصوص - لفعل التلقى فى مسرح ما قبل الهزيمة علامة على المقاومة، والصخب، والتمرد، ونقض كل أشكال الثقافة السابقة التى لم تمنع

المجتمع من هزيمته العسكرية والمعنوية، فبدأت تتصاعد فى المنطقة العربية موجة أشكال العودة إلى التراث فى سياق البحث عن هوية عربية للمسرح. وقد ملأت مسرحيات ونوس فى تلك الفترة الساحة العربية بوصفها أداة إيديولوجية إذ كانت النخبة المهزومة تبحث عن مبرر هزيمتها. وقد قدمت نصوص الذات المبدعة الثانية لونس ذلك المبرر ممثلاً فى دكتاتورية السلطة من ناحية، وضيق أفق النخبة القائدة من ناحية ثانية، وتنافس الجماهير المقودة عن القيام بدورها فى الثورة من ناحية ثالثة. فجاءت النصوص التى تدعو الجمهور الفعلى إلى تمثل النموذج/ الدليل الذى يقدمه المتفرجون النصيون، كى تذكر جمهور المسرح بالفعل الغائب الذى لم يقوموا به، بل قامت إحدى المسرحيات على هذه الفكرة بالتحديد وهى (الفيل يا ملك الزمان)؛ حيث يقود «زكريا» أهل القرية إلى الملك ليشتكوا له ظلم الفيل الذى هدم منازلهم، ولكن أمام الملك لا يستطيع أهل القرية أن يقولوا ما تدربوا عليه، مما يضطر معه المثقف/ القائد إلى الانحياز لفيل الملك، وذلك فى إدانة جماعية للمثقف الذى يراهن على السلطة، للجماهير التى لم تستطع حتى أن تنطق شكواها، وللسلطة المتعالية التى لا تشكل الجماهير عندها سوى رعايا، لا مواطنين. وهكذا أكسبت هذه النصوص النخبة العربية، من ممارسى المسرح، سلاحاً إيديولوجياً يواجهون به الهزيمة، فإذا استجاب الجمهور الفعلى للتدخل فقد أدى صانعو العرض مهمتهم، بوصفهم نخبة محرزة، وتسمع حكاياتهم التى تنخر بذلك، أما إذا لم يتحرك الجمهور الفعلى فالعيب فيه!

وقد تزامن انتشار نصوص هذه الذات المبدعة لونس فى الجامعات والمدارس ومسارح الأقاليم مع نقد أدبى يطور إيديولوجية تلك النصوص ويشرح أفكارها، بالإضافة إلى كتابات ونوس النظرية، وأحاديث الصحفية، فاتخذ المخرجون والممثلون هذه النصوص أداة إيديولوجية لطرح الآراء حول السلطة/ المجتمع/ المثقف/ الشعب وتبنى وجهات نظرها بوصفها وجهة نظرهم.

لقد ظل الحوار هو المتسيد للفعل المسرحى فى هذه النصوص، وظلت «الصورة» التى تحدد أوضاع الممثلين ونرسم الأحداث غير واضحة، مما يجعل العرض المسرحى فى

لقد كانت تصور الذات المبدعة السابقة تركز على التوجيه والتعليم أو «التسييس»؛ فتتصور المتفرج الضمني كتلة واحدة. ولكن الذات المبدعة الثالثة تقدم لنا تصوراً جديداً؛ فللمرة الأولى ندخل الأماكن الخاصة للشخصيات بوصفها ذواتاً اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكيوناتها المستقلة، لها حياتها اليومية ومتاعبها التي تتوقها عن الفعل الثوري. فالعائق، هنا، لم يصبح نقصاً في الوعي السياسي للمتفرج الفعلي، وإنما هو نقص في الوعي بذاته بوصفه عنصراً في سياق اجتماعي متخلف، محجوز عن النهضة. لقد شكلت الذات المبدعة الثالثة لسعد الله ونوس نصوصها لتكشف للمتفرج الفعلي عن بنية أعمق من بنيات وعيه، ورسمت لنفسها متفرجاً ضمناً جاء المسرح ليشاهد أشخاصاً مثله أو من الممكن أن يكون مثله.

وبإدراك الذات المبدعة الثالثة متعدد المتفرج الحقيقي شكلت نصاً يقوم على الجدل، أو على حوار آخر أعمق وأكثر تأثيراً من الحوار الحار المرحل الذي كانت تبتغيه الذات المبدعة السابقة. فأعطت للشخصيات حريتها، فانتقلت تلك الحرية إلى المتفرج الفعلي في مقعده.

لقد تحرك المتفرج الضمني الذي رسمته الذات المبدعة على خط (الواقع - المسرح) إلى منطقة الإيهام، دون أن يدخلها كلية، فقد وقفت النصوص عند ذلك الحد الفاصل بين المنطقتين وهو ما أنتج الحوار الجدلي؛ فالمتفرج لا ينسى عالمه الحقيقي تماماً، حيث لا تسمح له الذات المبدعة بالاندماج كلية في العالم التخيلي عبر تقنية الراوي المباشر في (منمنمات تاريخية) و(الاغتصاب). وفي (طقوس الإشارات والتحولات) تقدم لنا الذات المبدعة تقنية جديدة هي المواقف والعبارات الصادمة لتباوهات المتفرج الفعلي في عالمه الحقيقي، لترده إلى العالم الحقيقي ذاته مدركاً الفرق بين العالمين، وهي أعلى تقنيات الذوات الثلاث في تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتفرج، تلك العلاقة التي يجسدها النص نفسه ويتشكل بها في آن وتبرز الذات المبدعة الثالثة من المشروع الجمالي السابق حين تقول في ملاحظتها التي قدمت بها لنص (طقوس...) (١٦):

أحياناً كثيرة يقوم على الحوار إذا لم يتدخل التخرج ليصوغ رؤيته البصرية (التي عادة ما تجيء في صورة التشكيلات الحركية أو في إطار الاستعراض الغنائي)، ولا يسبق الممثلون في غواية الحوار دون خلق السياق المرنى المناسب له. كما ظلت الشخصية أسيرة الفكرة. فالمملك حير هو فكرة خادم السلطة الذي يريد أن يصبح وزيراً أو خليفة، «أو عزرة» في (المملك...) هو أقصى الهامش الاجتماعي الذي يستيقظ ملكاً ليحقق فكرة السلطة المجردة التي لا تعتمد على الشخص أو كما يصوغها النص كشخصي «أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً»، وهي لافتة الفاصل بين «حظظة» المواطن الغافل الذي يكتسب وعياً بعد اشتراكه مع «أجهزة» السلطة، القمعية والإيديولوجية على السواء، لذلك، تبدو الفرق المسرحية كأنها أداة في يد المخرج، لا يميز الممثل فيها؛ لأن الشخصية فيها فكرة (من وابتدأت الذات المبدعة الأولى)؛ فاستبدال ممثل بآخر في «سبوع» لا يؤثر كثيراً في العرض المسرحي لأنه قائم على الحكمة والحوار، وبالتالي على خطاب مونولوجي. هذا المعنى المسرحي، وآثاره، هما نتيجة لتصور الذات المبدعة الثالثة للمتفرج في المسرح، حيث تراه كتلة موضوعية ينقصها الوعي التسييسي فتحاول تعليمه إياه. لذلك، تغيب الشخصيات الحرة عن نصوص هذه الذات المبدعة (المرأة مثلاً بوصفها وسعية اجتماعية). وهو ما ستلاحظه الذات المبدعة الثالثة وهي تشكل نصها.

الذات المبدعة الثالثة

توقف الكاتب الفعلي سعد الله ونوس عن الكتابة الإبداعية ما يقرب من أربع عشرة سنة، فبعد أن انتهت الذات المبدعة الثانية من كتابة (رحلة حظظة من العفنة إلى اليقظة) عام ١٩٧٨ المأخوذة عن (السيد موكشيت) لبيتر فايس كانت قد بلغت نهايتها هي أيضاً.

وعبر إعداد نص بايرو بايخو (القصص المروحة للدكتور بالمى) بعنوان (الاغتصاب) أطلقت الذات المبدعة الثالثة برأسها، لتعلن عن حضورها المكتمل عام ١٩٩٢ حين بدأت كتابة (منمنمات تاريخية) و(يوم من رمضان) - ١٩٩٣، ثم (طقوس الإشارات والتحولات) - ١٩٩٤، و(أحلام شقية) - ١٩٩٤ ثم (ملحمة السراب) - ١٩٩٥.

العالم التخيلي وأوهامه عنها في العالم الحقيقي فلا يندمج اندماجاً كلياً، وهى التقنية البارة التى تميزت بها الذات المبدعة الثالثة فى (منمنمات تاريخية)، (الاغتصاب)، (طقوس...)، ويمكن وضع (يوم من زماننا) و(أحلام شقية) على خط الجدول الفاصل بين تقنيات الإيهام وكسر الإيهام، حيث تعاملان، كباقي نصوص هذه الذات الثالثة، على تقريب المتفرج من المسرح، وتوحده بالعالم التخيلي فى الوقت الذى تذكره من حين إلى آخر عبر منطقها الداخلى بالعالم الحقيقى.

وبالرغم من استخدام الذات المبدعة تقنية الالفة فى نص (ملحمة السراب) فإننا لا نعهده من قبيل النصوص التى تقع على خط الجدول. فالالفتات ليست جزءاً من بنية العرض كما كانت فى (الملك هو الملك) على سبيل المثال، وإنما هى من قبيل العناوين المستخدمة فى الحلقات التليفزيونية، رغم تأكيد الذات المبدعة للنص أنها جزء من نسج العمل^(١٧) وتفترض إبرازها فى العرض «سواء عبر أداء الممثل أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهد المتواليه»، وأغلب الظن أنها مضافة إلى نص قديم^(١٨)، فالطابع الميلودرامى الذى يغلب على (ملحمة السراب) لا يمكن مقارنته بأداء الذات المبدعة فى تحولات الشخصيات من داخلها، لنص مثل (طقوس...)، وأظن أن إخراج هذه النصوص سوف يعضى ناحية تقنيات كسر الإيهام فى قالب الفرجة خروجاً من طابعها الميلودرامى.

السرد المسرحى

إذا كانت الذات المبدعة الأولى قد بدأت رحلتها بـ «مسرحية مروية» فإن الذات المبدعة الثانية عالجت «الرواية» بوصفها أمثلة إيديولوجية تعليمية، وقفت فيها الذات المبدعة موقف المعلم السياسى، فوضعت المتفرج موضع المتعلم ناقص الوعى والمعرفة. ولكن الذات المبدعة الثالثة غيرت استراتيجيتها وجلست فى مقعد المتفرج، تشاهد معه «الحكاية» التى اختارتها لتحكيها له وكأنها ليست صانعتها، وإنما هى الوسيط المحايد بين أشخاص الحكاية «الحقيقية» والمروى عليهم. لقد اجتازت الذات المبدعة مفازة وعرة وأنجزت رحلة

إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات. وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردا وكشافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها. إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية.

فالرموز والمؤسسات الوظيفية كانت المشروع الجمالى للذات المبدعة الثانية.

وتلعب الصورة، واعتماد الأحداث على حركة الشخصيات فى المكان، دوراً بارزاً فى (طقوس...) و(الاغتصاب) و(أحلام شقية) بينما تنجح (يوم من زماننا)، و(ملحمة السراب) فى إنشاء حوار ناجح عن انفعال الشخصية، مما يعظم دور التمثيل، فيسعى الممثل إلى بناء تفاصيل الشخصية ليقتنع بها المتفرج الفعلى حين حضوره إلى العرض المسرحى.

وفى (يوم من زماننا) لا يقوم كسر الإيهام على التقنيات المعروفة والشائعة، تلك التى استخدمتها الذات المبدعة الثانية من قبل، وإنما يقوم على رهاقة استخدام شكل (الرقص) الشعبى، حيث تعلق فى هذا الشكل إجابة سؤال ما لحين استعراض شخصيات أو أماكن أو أحوال، حسب غرض الكاتب. فى (يوم من زماننا) يكتشف (فاروق) أحد المدرسين بمدرسة للبنات أن طالباته يعملن فى بيت دعارة وحين يطرح السؤال الاستنكارى على ناظر المدرسة، وإمام المسجد، ومحافظ المدينة يجدهم جميعاً موافقين! وحين يواجه محافظ المدينة بأن ابنته من بين طالبات بيت الدعارة لا يعترض المحافظ، بل يلمح له أن زوجة المدرس هى أيضاً من رواد ذلك البيت المشبوه. وفى هذا الشكل يسقط ونوس أفتة الشخصيات الإيديولوجية التى توهم المتفرج بالاحترام، عبر تقنية أخرى تتميز بها الذات المبدعة الثالثة حيث تفسح الفضاء لمونولوجات الشخصيات الإيديولوجية لتبوح بمكنونها فتسقط أمام المتفرج الفعلى الذى سيقارن بين وجودها فى

وفى (الأيام المخمورة) يقدم لنا الراوى حكاياته، إنه الحفيد الذى يبدأ الحكى كالتالى^(٢١) :

كنت فى السادسة من عمرى حين غابت أمى يومين، عادت بعدهما ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهزال.

إن الحفيد - الراوى يحكى حكايته هو، لا يحكى عما قرأ أو سمع، وهو أول شروط الحكاية فى (ألف ليلة وليلة)، فكل الرواة يحكون ما يحدث لهم، تجربتهم، وبذلك يضع الراوى نفسه تحت حكم المروى عليه؛ حيث يحكم المروى عليه على الراوى، وعلى الحكاية نفسها من حيث «الصدق» بأن يضع نفسه مكان الراوى وشخصياته. وهنا، يشترط فعل الحكى ألا يحكم الراوى على أفعاله أو أفعال الشخصيات الأخرى وأن يترك تلك المهمة للمروى عليه. وبحق الراوى - الحفيد ثانى شروط الحكى كالتالى^(٢٢) :

فيما بعد... مع نمو إدراكى وفضولى، أيقنت أن فى العائلة دماً يتستر عليه الجميع. أيقنت، على نحو غامض، أنى لن أستقر فى اسمى وهويتى إلا إذا كشفت الدمل وفقته.

فالراوى - الحفيد يؤكد لنا أنه يحكى بعد نمو إدراكه واكتشاف ما أسماه «الدمل» وبعد أن لاحظ أن جدته تجيء إلى البيت ومع ذلك لا أحد يزورهم من أقاربه.

وتلجأ الذات المبدعة إلى الاستراتيجية نفسها فى بناء النص حيث يقدم الرواة المتورطون فى صنع ذلك الدمل حكايتهم أو شهادتهم، وهى الاستراتيجية التى تؤكد موقع المروى عليه بوصفه قاضياً يحكم على الأحداث.

ويجيد الرواة فى (الأيام المخمورة) صقل حكاياتهم لتبدو كالمرآة، هادفين إلى أن يدخل المروى عليه - والمتفرج فى المسرح - إلى الحكاية. فالحفيد يلجأ إلى أمه، أول الخيط لتحكى له حكاية الجدة، أو حكايتها مع أمها، وبذلك يقدم لنا الحفيد وثائق «الصدق» فى حكايته حتى لا نظن أنها حكاية مسلية من الحكايات التى تمتلى بالأوهام أو بالكاذب، وعندما يشعر الراوى أن إحدى الشخصيات تعيش فى تلك الأوهام فإنه يبرئ نفسه أمامنا (المروى عليهم أو

عسيرة، إذا استعزنا عبارة إحدى الشخصيات التى أبدعتها تلك الذات، حتى وصلت إلى معادلة «الرواية المسرحية» التى حلمت بها طويلاً، وبها تكتفى دورها، وأغنى المعادلة التى صاغت نص (الأيام المخمورة) آخر نسج سعد الله ونوس. وهى معادلة مناقضة تماماً لمعادلة لنص الأول «المسرحية المروية».

ذات مبدعة أخيرة

يحق لنا أن نميز الذات المبدعة لنص (الأيام المخمورة)^(٢٣) عن الذات الثلاث السابقة. فلقد استطاعت هذه الذات أن تصوغ معادلة (الكاتب - المتفرج) صياغة جديدة، بعد أن أفادت من أفعال مسرحية مثلًا ناولتها الذات المبدعة السابقة، وأيضاً بعد أن لجأت إلى فعل التلقى المميز للحكاية الشعبية وبخاصة فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة). لقد عالجت الذات السابقة حكايات من (ألف ليلة وليلة) مثل (الملك هو الملك)، لكن الذات المبدعة (الرابعة) تقدم تجربة جديدة، فهى لا تلجأ إلى وقائع الحكايات فى (ألف ليلة وليلة)، وإنما إلى وقائع حكاية معاصرة تستخدم فى مسرحيتها فعل الحكى فى (ألف ليلة وليلة) وتوفر لها تقنيات جديدة تنتمى إلى «الحكى» بالقدر نفسه الذى تنتمى فيه إلى «المسرحية».

فى (ألف ليلة وليلة) لا يحكى الرواة حكاياتهم إلا بعد إدراك مغزاها، وفهم معناها، وإنتاج معرفة اجتماعية وفلسفية بها، ولكنهم لا يصرحون بهذه المعرفة حتى لا تفسد الحكاية، وإنما هم ينظمونها ويرتبونها بحيث تسمح للمروى عليه بأن ينتج هذه المعرفة بنفسه. وهنا تزداد الحكاية وظائفها^(٢٤)، فتكون خلاصاً للراوى، جسراً لتواصل بينه وبين المروى عليه، ومرآة يرى فيها المروى عليه نفسه، ويخبر بها ذات الراوى وجوهره، فيبتناها ونحفظها فى خزائن الدولة لتصير عبرة لمن يعتبر. فالحكاية لن تكون «عبرة» إلا إذا أدرك المروى عليه قيمتها، وأنتج المعرفة التى تمتلئ عليها، ولن يكون ذلك إلا إذا دخل المروى عليه الحكاية دون تدخل من الراوى؛ أى دون نبرة تعليمية أو إشارة توجه المروى عليه إلى تلك المعرفة.

راويًا في أول المسرحية) وسلمى (البخالة) تخكى له أيضًا. وفي كل حكاية نشاهد الأحداث نفسها على المسرح كأننا نعاينها (هنا - الآن). ففي كل مرة، يقدم لنا الرواة حكاياتهم أمامنا بوصفها وثيقة حية لا تقبل الكذب أو الرد، وإنما هي واقعة حدثت كما نراها، وعلينا أن نتج المعرفة التي تخصنا نحن منها. المعرفة المعلقة بإكمال مسار الحكاية، والمعرفة المتعلقة بحكاياتنا نحن الخاصة. فنحن لا نستطيع أن نتج معنى حكاية ما إلا إذا عرضناها على حكاياتنا نحن، لا نتج المعرفة إلا إذا استخدمنا معرفتنا بالحكايات الشبيهة التي عشناها، وبذلك يتأسس عالمنا الواقعي في كل لحظة من لحظات استقبالننا للعالم التخيلي للحكاية.

تؤسس الذات المبدعة لهذا الوعي بالحكاية - بوصفها جسرًا بين عالمين: عالم المتفرج الحقيقي (المروى عليه) وعالم شخصيات الحكاية (عالم الراوى). والمشهد الثامن (فصل جريمة العصر) مشهد نموذج، قائم على هذه الفكرة؛ حيث تظهر فرقة مسرحية جواله في الساحة القرية من بيت «سناء» (الجددة) وهي فرقة تشخص حكاية قتل «صفية الحافي» زوجها «رفقى الغازى» أحد الأعلام الوطنية فى بيروت؛ لأنها عشقت ابن أخيه ولم تنجح فى الطلاق من زوجها. تشاهد «سناء» هذه «الحكاية» فى الوقت الذى كانت تفكر فيه كيف تتخلص من حياتها البائسة مع زوجها ونهرب مع من نحب. الحكاية المشخصة تشتبك مع حكاية امرأة التى تشاهدها، ترى نفسها مكان «صفية الحافي» القاتلة، فترفضها، ولكنها تقبل عالمها فى الوقت نفسه، فهو تقريبًا العالم الذى تعيشه. ولكن ما يشير «سناء» ليست لحكاية الموقف فقط وإنما أيضًا الصبية التى تشخص الحكاية فى الفرقة الجواله، إنها تؤدى الشخصية كأنما تؤدى حكايتها هى، وتعبّر عن مشاعرها تجاه زوجها صاحب الفرقة خلف قناع الشخصية التى تؤديها، وحينما تقول صديقة «سناء» معلقة على المشهد «هذه امرأة تثير الدهشة» تنلقى الجملة كأنها تعليق على الشخصية والمؤدية معًا.

وهكذا تبدو الحكايات مرآوات مصقولة يرى فيها المروى عليهم ذواتهم بالقدر الذى يرون فيه عالمًا تخيليًا.

المتفرجين) حتى نظل نصدق. فحين تخكى أمه عن اعتقادها بأن أمها كانت متبوعة وأن التابعة هى جنية سفيهة تسكنها يقول الراوى - الحفيد (٢٣):

فى بحشى عن دمل العائلة كنت أعلم أنى سأنخبط كثيرًا فى متاهات الأوهام والأكاذيب. ولكن فى مثل وضعنا، لم يكن هناك ممر آخر إلى الحقيقة. ولهذا سأتابع هذه الفصول، دون تمحيص كبير، ودون تركيز على حسن التشابح والتنسيق.

فبعد أن يرى نفسه أمامنا؛ لأنه يتوقع أننا لن نصدق حكاية التابعة والمتبوعة، يؤكد لنا حياده القادم أنه لن يتدخل مرة أخرى بمثل ذلك التعليق أو بحسن التشابح والتنسيق حتى، وأنه يثق الآن أننا فهمنا موقفه من الحكاية وتقديره لذكائنا ووعينا، فيترك لنا هذه المهمة.

لقد أصبح التوجه من الممثل إلى المتفرج مباشرًا هنا، وليس عن طريق صورة للمتفرج يصنعها النص على الخشبة. الممثل يدرك أنه يواجه متفرجًا فعليًا يجلس أمامه فى الصالة، وهى من تقنيات كسر الإيهام المعروفة، ومع ذلك فإن الأمر يجب أن يبدو «كأن» الممثل يحكى تجربته الشخصية؛ أى أن يتلبس الشخصية؛ على نحو مقنع حتى يبدو «كأنه» الشخصية الراوية، وهى تقنيات الإيهام ذاتها المعروفة. فالذات المبدعة توظف السياق المسرحى (هنا - الآن) الذى يجمع الممثل والمتفرج لتحواله إلى سياق الحكى: راوٍ «فعلى» ومروى عليه فعلى. فكأنها تستخدم تقنيات الإيهام لتحقيق الفعل المسرحى لكسر الإيهام، بل يمكن صياغة العبارة على نحو معاكس: أى أنها تستخدم تقنيات كسر الإيهام لتحقيق الفعل المسرحى للإيهام. والنتيجة أنك لا تستطيع أن تفصل تمامًا فعلًا مسرحيًا منهما عن نقيضه كما كنت تفعل فى المسرحيات المبسطة التى تفصل بينهما بتقنيات واضحة. فالفعل المسرحى يتفاعل مع نقيضه ليس عن طريق الغياب بل عن طريق الحضور لينشأ فعل مسرحى جديد هو مزيج منهما. والتقنية الأساسية لإنتاج ذلك الفعل هى تحويل الراوى الأساسى إلى مروى عليه؛ فليلى (الأم) تخكى لابنها (الحفيد الذى كان

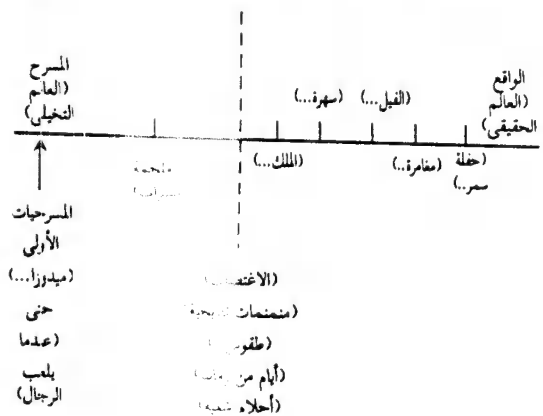
خاتمة:

اهتمت ثلاث ذوات مبدعة لسعد الله ووس بثلاثة
أفعال أساسية: الفكرة الفلسفية، التسييس، الحياة اليومية لنتج
لنا نصوص ما قبل (الأيام المحمورة).

اهتمت الأولى بصياغة الفكرة الفلسفية التي اهتمت بالقارئ دون المتفرج، والثانية بفعل التمييز الذي رسم صورة، أو وسيلة إيضاح لمتفرج داخل النص ليتبينها متفرج خارجها، أو شكلاً يعتمد على اللعبة كي يقرب المتفرج معها من عالمه الحقيقي، بينما اهتمت الثالثة بالحياة اليومية في فعل مسرحي يعترف بالمتفرج بوصفه ذاتاً اجتماعية وليس كتلة مجردة تفتقر إلى الوعي السياسي. وبذلك تكون الذات الثالثة قد قطعت معرفتها بالمشروعين السابقين إذ أعادت ترتيب الأفعال لتبدأ من تفاصيل الحياة اليومية فتمارس من خلالها فعل إكساب المتفرج الوعي بواقعه وعالمه الحقيقي لتصل في النهاية إلى الفكرة الفلسفية. لتكون هي المشتى لا البداية؛ حيث ركزت الذات المبدعة الثالثة على مشكلة الحرية وهل يحق للفرد أن يمارسها علانية متحداً نظاماً اجتماعياً يعمل على تنميط أفرادها؛ دافعة بذلك المتفرج الفعلي كي يمارس حريته هو الآخر ولو عن طريق طرح الأسئلة المغمومة.

لقد شغلت العلاقة بين الكاتب والمفكر ذوات ونوس
الثلاث فتنوعت نصوصها على خط (الواقع - المسرح) من
أقصاه إلى أقصاه التي يمكن رؤيتها في هذا الشكل المبسط:

تقنيات كسر الإبهام خط المجلس تقنيات الإبهام



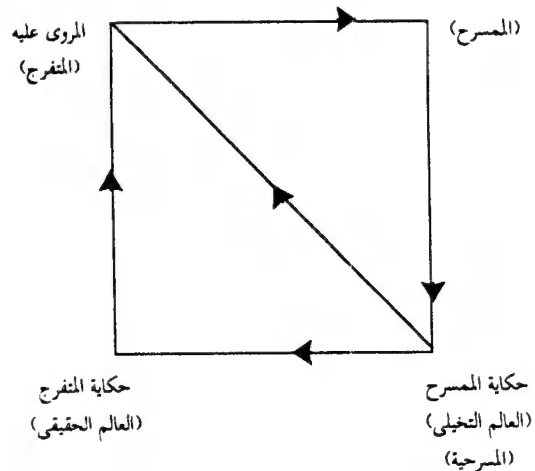
أما الذات المبدعة الرابعة، التي كتبت نص «الأيام المغمورة» فقد أحدثت قطيعتها المعرفية مع ماضيها بأن صنعت من الأفعال الثلاثة نظاماً جديداً لا يعتمد على أسبقية أو ترتيبية، فقد نبذت تماماً منهجية الدرجات المتتابعة في علاقتها بالمتفرج، وانتقلت معه إلى المقعد نفسه ليشكلا معاً فعلاً مسرحياً يعتمد على فكرة الأوجه المتعددة في اللحظة الواحدة، حيث نحت الشخصية من واقع المتفرج؛ تمثله بالقدر الذي يمثلها، تاركة فكرة النمط أو الشخصيات الرموز، وتاركة أيضاً الشخصيات الأمثلة كالتى نراها فى (طقوس الإشارات والتحولات) أو (يوم من زماننا) أو (أحلام شقية) أو (ملحمة السراب) أو (اغتصاب)، إنما الحكاية الموثقة بأفعال الرواة أنفسهم، وحيث لا تنفصل الشخصية عن فعلها. لقد كانت القطيعة المعرفية مع الماضى هى فلسفة البناء المسرحى فى نص «الأيام المغمورة»، حيث يقوم الراوى بإعادة ترتيب ماضيه، بل يخصص النص بعض المشاهد لهذه الفكرة، حين تقوم «سناء» فى حياتها الجديدة مع «حبيب» على تذكر ذلك الماضى لحظة بلحظة، لا لاستعادته وإنما لإعادة موضعيته وترتيبه ضمن الحاضر، لتأسيس مستقبل جديد؛ الماضى «الجديد» جزء منه.

كان يمكن أن نضع (الأيام المخمورة) على خط
الجدل بين الواقع والمسرح، ولكن الشكل التبسيطى يفترض
خطاً فاصلاً بين تقنيات الإيهام وتقنيات كسر الإيهام، ففى
المسرحيات التى تقع على هذا الخط كانت الذات المبدعة
الثالثة تستخدم الإيهام مع تقنيات كسر الإيهام غير المباشرة،
أما فى (الأيام المخمورة) فالأمر مختلف، الذات المبدعة الرابعة
تؤكد لنا أن فعل المسرح لا يمكن أن تفصل فيه الإيهام
خالصاً، وكسر الإيهام خالصاً كذلك، وإنما هو فعل مجاوز
للتلك التفرقة المبسطة والتبسيطية فى آن. فالمتفرج فيه لا
يتوحد مؤقتاً أثناء الفعل مبتعداً عن عالمه الحقيقى، وفى
الوقت نفسه لا يقارن عالمه الحقيقى بالعالم التخيلى، وإنما
يدخل إلى العالم التخيلى حاملاً معه عالمه الحقيقى وذلك
ضمن سياق يجمعه مع الراوى - المسرح (هنا - الآن).
ليصبح صانع النص المشارك.

الراوي - الحكاية فهو يعرف أنها حكاية تخيلية تشبه واقعه، وأنه فقط مدعو للحكم عليها مقارنة بواقعه (الفلسفة التفرجية في المسرح).

ويقودنا هذا المربع البسيط لجوانب دراسة النص المسرحي (العرض المقترح) بوصفه علاقة بين المسرح والمتفرج. فالمثلث الأول المسرح - المسرحية - المتفرج يدرس استجابات المؤلف لرسائل المتفرج، ويحدد لنا الموقع الذي يحتله المتفرج في نص المسرح، وهو الجانب الذي يحاول هذا المدخل أن يقدمه. أما المثلث الثاني: المتفرج - المسرحية - العالم الحقيقي فيدرس استجابات المتفرج لرسائل الكاتب، وهو -جانب آخر من الدراسة يعنى باستجابات القراء والمتفرجين لنص أو عرض، تلك الاستجابات التي تكشف عن حكاياتهم الخاصة، أو عالمهم الحقيقي، وهو ما يمكن أن يشكل الوجه الآخر للعملة في قراءة النص المسرحي. ففي الحقيقة نحن لا نتعرف النص إلا من خلال قراءاته المتعددة؛ أي من خلال حكايات القراء حين تتفاعل مع حكاية النص، فلا يوجد نص ثابت، أو معنى ثابت في النص، لا توجد قراءة صحيحة وأخرى خاطئة استناداً إلى «حقيقة» كامنة في النص، مجازة لفعل القراءة. العرض المسرحي نفسه، قراءة، أو حكاية يرويها صانع العرض لمتفرج، «صورة» دون أصل قد تنجح هنا وقد تفشل هناك، ولكنها تظل إحدى الصور الممكنة.

ويمكننا أن ندرك المعادلة التي صاغت نص (الأيام المخمورة) عبر الشكل التالي:



المسرح هو صانع الحكاية وراويها، والمتفرج هو المروي عليه الذي يشاهدها (هنا - الآن) والذي لا يمكنه مشاهدتها إلا عبر عالمه الحقيقي الذي يستدعيه في كل لحظة ليكون حَكَمًا على حكاية الراوي. فالنص المسرحي (العرض المسرحي المحتمل) يقابل بين حكايته وحكاية المتفرج، يصمم حكايته (العالم التخيلي) بوصفه مرآة للمتفرج يرى فيها أحداثاً تشترك مع عالمه الحقيقي، يستطيع أن يتعرف فيها وقائع مشابهة (الفلسفة الإيهامية في المسرح) لكنه في الوقت نفسه يحتفظ لنفسه بمحور مستقل عن محور

الهوامش:

(٤) سعد الله ونوس، ميلدورا تحديق في الحياة، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٣٦١.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٦٢.

(٦) في أحد العروض المسرحية التي قدمها مهرجان المسرح الحر الأول ١٩٩١، وكان بعنوان يحدث في الصالة الآن من تأليف وإخراج عبد الرحمن عزنوس. وفي الليلة التي أقيمت بمسرح العرائس توجه أحد الممثلين إلى الصالة لياقشها في أزمة المسرح، واستجاب أحد المتفرجين ودار نقاش «حقيقي» بين الممثل والمتفرج، خرج بالجميع من حال المسرح إلى حال الندوة، وهنا تدخل المخرج الذي أدرك خطورة الموقف على إيقاع المسرحية وأوقف النقاش لنعود إلى الخشبة والعالم التخيلي مرة أخرى.

(١) شكرى محمد عياد (تحقيق وترجمة) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٤.

(٢) مقتبس عن Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, London and New York, Routledge 1990, p1.

ولهذا الكتاب ترجمة كاملة لسامح فكرى بعنوان جمهور المسرح، صدر عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.

(٣) انظر سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، مج ١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦، ص ٢٢٣ - ٤٥٠.

وربما تكون ملحمة السراب كذلك. وهو ما يؤكد لنا أن الذوات المبدعة هي تجليات للكاتب الفعلي، ولكن استجابات الكاتب هي التي تصدر ذاتاً دون أخرى. فربما كان الكاتب السعلي يرى وقتها أن هذه المسرحيات بعض مشاريع غير مكتملة، وأنه رأى بعد ذلك أنها متسقة مع نصوصه الأخيرة، فنشرها مع التعديل الذي تقتضيه تجربته ووعيه بالمتفرج.

(١٩) انظر النص كاملاً في: الكرمل، العدد ٥١، (رام الله - فلسطين) ربيع ١٩٩٧.

(٢٠) انظر وظائف الحكاية في دراسة للباحث بعنوان فعل الحكى في الليالي، فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤.

(٢١) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٢) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٢٣) الأيام المغمورة، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٧) مغامرة رأس المملوك جابر، الأعمال الكاملة، مع ١٠٠ من ١٣٦.

(٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها، هامش (١).

(٩) الملك هو الملك، المرجع نفسه، ص ٤٨١.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٤٨٩.

(١١) سهره مع أبي خليل القباني، المرجع نفسه، ص ٥٥٥.

(١٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٦٠١.

(١٤) لسعد الله ونوس دراسة مهمة بعنوان لماذا ومماذا ترجمت مسرحية سيد أبي خليل القباني، انظر الأعمال الكاملة، مرجع سابق، مع ٣٠ من ٥٢.

(١٥) الملك هو الملك، المرجع السابق، مع ١، ص ٥٥٥.

(١٦) طقوس الإشارات والتحولات، المرجع نفسه، مع ١٠ من ١٦٩.

(١٧) ملحمة السراب، المرجع السابق، مع ٢، ص ٦٠١.

(١٨) أخبرتني الناقدة عبلة الرويني بمعلومة أخذتها من سميرة نوس مباشرة، أن يوم من زماننا وأحلام شقية مسرحيات مبدعة مع المسرحيات الأولى.

في العدد القادم من «فصول»

دراسات عن أدونيس:

- أدونيس: الشعر وما بعده محمد بنيس
- أدونيس: هاجس البحث والتأويل جودت فخر الدين
- ما بعد الأدونيسية (شهوة الأصل) عبدالله محمد الغدامي
- أدونيس: حدائق النقد أم نقد الحدائق خيرة حمر العين
- أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه عبدالحميد جيدة
- التجريد في شعر أدونيس صلاح فضل
- أدونيس أو قناع الهوية السرية أمينة غصن
- زمن التحولات في شعر أدونيس هديّة الأيوبي
- هكذا تكلم أدونيس عبدالكريم حسن

مسرح سعد الله ونوس

المرحلة الأولى

١٩٦٧.١٩٦٣

أحمد زياد محبك*

أسبابها الحقيقية، وكشف المسؤول عنه، والتحريض على التغيير.

وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض، يعاني من الظلم والقهر، ويشقى بالفقر والحرمان، وهو فرد، وغالباً ما يسحق، ليثير الشعور الحاد بالرغبة في التعبير، ولكن من غير أن يتحقق شيء من ذلك.

وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى هو قصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، وهي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز الشفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع، لتمثل ما هو أكبر منها وأبعد، وتظل مرتبطة ببنية العمل ارتباطاً حميماً.

ويغلب على مسرحيات المرحلة الأولى ظهور التأثير بالشفافات الغربية، وهو تأثير بناء، تم توظيفه في خدمة العمل.

-١-

يمثل سعد الله ونوس (١٩٤١ - ١٩٩٧) منذ بدئه الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سورية خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدئه الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي ستميز نتاجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور، ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على وضوح الرؤية، وصلابة الموقف، وعمق الارتباط بالواقع.

وتمثل المرحلة الأولى في مسرح سعد الله ونوس بضع مسرحيات قصيرة كتبها بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٧، قبل أن يكتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وتميز هذه المسرحيات بالاهتمام الواعي بالواقع، وإدراك قضاياء في تنوعها وترابطها، والتعبير عنها بحدة وجراءة، والبحث عن

* أستاذ الأدب العربي الحديث، جامعة حلب.

-٢-

و (ميدوزا تخدق فى الحياة)^(١) هى أول مسرحية منشورة لسعد الله ونوس، وهى تعرض لما يصطارع فى وجود الإنسان من قوى متناقضة، يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل أكثرها خطراً على الإنسان، السلطة، ولعل الأكثر خطراً عليه، هو عدم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله.

ويتبع الكاتب فى مسرحيته طريقة خاصة، تقوم على شئ من السرد والوصف ويسميتها «مسرحية مبروية»، ويحتاج لهذه الطريقة بأنها تسمح له بالتدخل، لا تتركه يفت غير مبال كما يقف العالم، فكأنه يدعو إلى الرقص وهو فى سرده بعض الحوادث وفى وصفه أعماق بعض الشخصيات، يقوم بدور تحريضي، يثبث فى نفس القارئ شعوراً استفزازياً يدعو إلى اتخاذ موقف ما من الحوادث والشخصيات وهى ذات فصل واحد، وغير مقسمة إلى مشاهد.

وفى المسرحية عالم وفنان، يتنازعان حب فداء، ويستغل أبوها الحاكم حب الرجلين لها، ليوقع بينهما، وليستخر اكتشاف العالم فى تثبيت حكمه، ويساعده فى ذلك الوزير الذى لا تخفى أطماعه الخاصة.

والمسرحية تصور بيئة تعمل فيها كل القوى متنازعة، منفردة، فى تناحر وتصارع، من أجل سيطرة فرد، ولا تشمل متعاونة، فى اتفاق، لتحقيق ذاتها مجتمعة، فى تعاون وعدل، تحقق به ذات الإنسان، وحرية وكرامته. فالفنان يوصل بفته إلى امتلاك قلب «فينوس» وهزيمة خصمه العالم، والعالم يفعل الشئ نفسه، متوسلاً إليه بعلمه، والحاكم يستخدم ابنته ليسيطر بها على العالم ثم يستخدمه فى تحقيق حكمه، وتوسيع نفوذه والوزير يغرى الحاكم بذلك، وهو يبنى إلى القفز على الحكم من بعده.

وهذا العلم، وذاك الفن، هما نتاج تلك البيئة التى تصورها المسرحية. وهى بيئة يحكمها سلطان جائر، مستبد، يريد أن يستأثر بكل شئ لنفسه كى يدعم به سلطته، ويقوى نفوذه، ويمد سيطرته على شعوب مجاورة، واعداً بذلك أنه يحقق عالماً تتوحد فيه السلطة، وهو لا يفكر لحظة فى إصلاح مملكته والاهتمام بشؤون رعاياه.

والمرأة فى تلك البيئة، لا شخصية لها، ولا دور، ولا فعل، ولا رأى، والذى جعلها كذلك أبوها، ووزيره، فإذا هى تفعل ما يملئ عليها، وسرعان ما تتغير مواقفها فتتكر حبها محققة مصلحتها، ومصلحة أبيها.

وتبدو السلطة المستبدة، وحدها، هى المسؤولة عن ذلك كله، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر، فهو الذى اصطنع الخلاف بين العلم والفن، وزيف الحب، وجعل كل شئ فى خدمة هواه، احتجزه لنفسه، وجمده، ثم دمره، مثله مثل «ميدوزا» الساحرة التى تزعم الأساطير أن كل ما تقع عينها عليه كان يتحول إلى حجر. ووراء ذلك كله يقف العالم فى صمت، فالتناس مستسلمون لقدرهم، قد يعرفون ما يدور، وقد لا يعرفون، ولكنهم، فى كل الأحوال، لا يشاركون فى صنع مصيرهم، ولا يعترضون على من يصنعه، بل إنهم غير عابئين بشئ.

والبيئة التى تصورها المسرحية منتقاة بعناية، وعناصرها ذات أبعاد محسوبة بدقة، وهى مركبة تركيباً لترمز إلى واقع المجتمعات التى تخضع لسيطرة حاكم مستبد يبدد الطاقات، ويفرقها، ليضمن بقاءه، بعيداً عن مشاركة الشعب فى صنع مصيره. والمسرحية تشير بذلك، من خلال الأسطورة، قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية مرتبطة بالواقع.

والمسرحية لا تمثل فى الحقيقة إلا بداية للاقترب من قضايا الواقع، فهى لا تزال بعيدة عنه، أو هى - بشكل أدق - تقترب منه خلال الرمز، ومن خلال قيم كلية عامة أيضاً. فأسلوب المعالجة ترميزي، ذهني، مجرد، يتخذ من الحاكم والعالم والفنان والفتاة رموزاً لأبعاد ومعطيات تمثلها فى الواقع، بشكل عام، غامض مبهم، لا يلزم بشئ، ولا يحدد شيئاً، بل يفسح مجالاً لتأويلات كثيرة، قد تختلف، بل قد تتناقض.

- ٣ -

والمسرحية الثانية المنشورة لسعد الله ونوس، هى مسرحية (فصد الدم)^(٢)، وهى تشبه كثيراً مسرحيته الأولى (ميدوزا تخدق فى الحياة)، سواء فى الفكر أو فى الفن. وفيها

وهذا ما يقوله الصحفي لعلى^(٣):

النظام، نعم النظام، الحقيقة، ما الإنسان؟ مجرد مسمار زهيد فى عربة النظام الهائلة، فاصغ إليه جيداً، إذا أردت أن تعرف نظامنا الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضى رضى الشعب، ورضى الشعب يقتضى مظاهر الوطنية، والبطولة، والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية، وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة، والصلاح، وإذن فليكن ضحيج، ولتدق الطبول، الصامته منها والداوية.

ومن الطبيعى، بعد ذلك - كما تقول المسرحية - وفى ظل مثل تلك الحكومات، أن تضيق طاقات الجماهير، وتبدد، بما يمارس عليها من تزييف لحقائق تعرفها، ولكن يراد لها أن تضل عنها، فتأبى ذلك، ولكنها مقيدة مسوقة ومحاصرة، وعندئذ تجد كل جهد ضائعاً، وكل تضحية عاقراً، بل ترى الوجود نفسه عبثاً، وإذا تبحث عن الخلاص، تسقط - وهى محاصرة - فى الضجر والضيق، والتمزق والقلق والخمر.

ويمثل ذلك الشاب، وهو أسمر، وجهه مألوف، يحمل مذابحاً صغيراً وتطبع مشيته الحيرة، والقلق، يستمع إلى عدد من محطات البث الإذاعى، وإذا هى جميعاً تبث دعاوى سياسية مزيفة، أو أغاني رخيصة، فيقفل المذياع ويصرخ^(٤):

الفخ عبوديتنا التاريخية، لبصاق أجهزة أديسون الملوثة، ما نكاد ندير الزر حتى تنبثق فى نفسنا رغائب الاستفراغ، ونخنق الصوت المتوحش، لكن لا تلبث الأصابع أن تعود باحشة عن أفئونها، والمعجزة؟ المعجزة حلم حشاش نافه، لا معجزة لا حقيقة، لا شئ إلا البصاق..

ويعلن أمام «على» بقوة أنه «يبحث عن ملجأ خارج حدود الأرض، وبعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة»^(٥)، ولكنه ينفر من جدية على، ويأس بضياى عليوة، ويمضى معه فى انسجام كبير، ويقبلان على الخمرة، يعانها معاً.

يعرض قضية فلسطين، فيبرز بجرأة سكوت الشعب العربى وسلبيته، وبعده عن الفهم السليم والإعداد السليم لقضية وجوده الأولى، ثم يفضح موقف الحكومات الذى لا يتجاوز الدعاوى والتضليل والاتجار بالقضية، للبقاء فى الحكم، ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما يرى، ويصور الطريق للخلاص.

فالمسرحية تعرض لقضية فلسطين، فتعالجها من داخل الوطن العربى، ومن خلال واقعه الخاص، فتقدم صورة لهذا الواقع، بما فيه من تمزق وضياى، وقهر وتضليل، وبما فيه من رغبة فى الخلاص وسعى نحوه، وتكشف المسؤول فى الداخل، وتؤكد الحاجة إلى تصفيته أولاً، قبل الدخول فى الصراع الحقيقى مع العدو.

والمسرحية تحشد لذلك الأطراف كلها، فى الداخل، بانتقاء ذكى، وتقديم لماع، دقيق، معتمدة الرمز، فثمة أطراف خمسة، هى:

الجماعة - الصحفي - الشاب - على - عليوة.

وهى تقدمهم بوصفهم أشخاصاً، يمتلكون ذاتهم، من جهة، ويمثلون أطرافاً أو قوى من جهة أخرى.

فالجماعة تتألف من شيوخ ونساء وأطفال، يقتعدون فى ظل جدار متهدم، سحنهم متداعية، وعيونهم مطفأة، يجتثرون حركة هز الرءوس المتتابعة، الموحية بأقصى أنواع الخواء المتبدل. وهى تمثل الشعب العربى، الذى أخرج من فلسطين فلجاً إلى الحكومات العربية، يحتمى بها، منتظراً العودة وهو أعزل ضعيف، لا يملك شيئاً.

والصحفى يمتلك آلة التصوير، يلتقط بها صوراً للحقيقة، ولكنه يزيّفها، ليستفيد منها فى الدعوة للسلطة، وتحقيق مكاسب خاصة، مسوغاً ذلك بطبيعة النظام، وضرورات العيش، وهو فى الحقيقة أحد أركان السلطة ومثلها، فهى مثله تمتلك الإعلام، وتزيّف به الحقائق، فى دعاوى مضللة تدعّم بها وجودها، الأمر الذى لا مسوغ له ولا شرعية، وهى تخدم به أنظمة استعمارية، تحقق مكاسب خاصة، على حساب القضية، مثلها فى ذلك مثل الصحفي فى الانتهازية، كما تقدمها المسرحية أنتد.

على الرغم من أنها تخوض في غمار من القوى المناقضة لها، بل إنها تثق بها، وتقدم ذلك كله بجرأة، وشجاعة باسلة، وبشيء من الرمز النظيف الذي يومي ولا يكشف، فيمنح العمل بعداً فنياً، ويعد عنه السقوط في المباشرة.

والمرحبة تنطلق من الواقع، وترتبط به، وتستمد منه مادتها وموضوعها، ولكنها تضطر إلى قطع الخيوط التي تربط العناصر بالواقع ربطاً مباشراً، فلا تسمى المكان ولا تحدد الزمان، وهي تعتمد إلى شيء من التجريد، والتميز، فالشخص تمثل ذاتها من جهة، وتمثل طبقته أو نموذجها، من جهة أخرى، ولكن هذا كله لا يبعد العمل عن واقعه، وتظل العناصر المحلية فيه واضحة، بمعقولة وارتباط متين بالواقع.

ولكن لا بد من أن يلاحظ، من جهة ثانية، أن المسرحية خلو من الحكمة والصراع، فالمسرحية تقدم مقطعاً أفقياً للواقع العربي، تعرض فيه عدة أطراف، في استعراض بانورامي شامل، يغيب فيه العدو الخارجي، وهي تعتمد الحوار، وسلسلة من المواقف عمادها دخول شخصية وخروجها وليس نمة قصة، أو فعل، غير المطاردة، بين على وعلوية، ثم قتل الأول الثاني، كما يلاحظ أن في المسرحية قدراً كبيراً من اللغة غير الحوارية، التي تصف المكان، وتصور الشخص، وتسرد الحوادث، بدقة، وتفصيل، يراد منه التأثير مما يجعل المسرحية أقرب إلى القصة الحوارية، منها إلى المسرحية، وهي بعد ذلك كله في فصل واحد.

- ٤ -

وفي المسرحيات التالية، يعرض ونوس لمشكلات تتعلق بالواقع السياسي، ففي مسرحيته (لعبة الدبابيس)^(٦) يعرض لمشكلة الحكم فيتناول وصول الحاكم غير الكفء إلى كرسي السلطة، بمساعدة الوصوليين الانتهازيين، الذين (يطبلون) له، ويزمرون، ولا يكون التغيير في الحاكم إلا شكلاً لا يتغير فيه من يقفون وراء الحكم نفسه، الذي لا يتغير في حقيقته.

والمرحبة في فصل واحد، تدور مجرياتها في مسرح فارغ إلا من طاولة مستديرة عليها زجاجة ممتلئة حتى

إن الشاب، وعلوية لا ينمان على حبل القضية، أو تخل عنها، وإنما ينمان عن وعي بهما، وأما في يأس من إمكان الخلاص، لما يعيشان فيه من حصار.

وعلى وعلوية شابان، من الأرض المحتلة، في سن واحدة، ولكن علوية شائع قبل الأوان، قد سافر، نائه، قلق، يحمل زجاجة الخمر، وعلى قوى مساهم، صدم، جاد، وهو ماض في البحث عن علوية لقتله، هذا ماض في الهرب منه. وكلاهما واع بالقضية، يعرفها، ويحسان الأرض والوطن، ولكن أحدهما يائس قانط، مشغل متحاش، والآخر واثق متفائل، مصمم مستمر.

وهما يمثلان واقع الشعب العربي، في فلسطين، الذي أجبره العدو الصهيوني على الخروج من وطنه، وتشرد في البلاد العربية، وتوزع بين مثل هذين الفلسطينيين، وربما بين غيرهما من الأنماط. وما توزعه، في الحقيقة، إلا نتيجة لما يمثل في الواقع العربي، من زيف وفجر وضييق وانتهاز، صنع الصحفي والشاب وصنع على وعلوية أيضاً.

إن حالة التسبب التي يعيشها علوية، والتخاذل والاستسلام والهرب - كما تقول المسرحية - هي ما يجب أن يقضى عليه الشعب العربي، ليس في فلسطين وحدها فحسب، بل في معظم أقطار الوطن العربي، ليتم بعدئذ تحريك الطاقات العربية المتمثلة في الجماهير الصامتة، القاعدة، المنتظرة، وتنظيمها، لتدخل، بشكل فعلي وصحيح، في الصراع مع العدو.

وهذا ما تدعو المسرحية إليه، لتفادي بتحققه، من خلال انتصار على، وقتله علوية، حقيقةً التي للتسبب والميوعة، ثم في التفاته بعدئذ إلى الحساء الضممة ليقول لها: «يقي صحتكم».

وبذلك استطاعت المسرحية أن تشرح قضية فلسطين بمعالجتها من الداخل، فقدمت صورة ملموسة للواقع السري، وصورت علاقته بالقضية وطبيعة ارتباطها بها وذلك في نظرة كلية، ترى الظواهر في نسقها، وتذكر أبعادها، وتقف على أسبابها، وتبصر خلال ذلك القوى الإيجابية وما من بدورها،

نستطيع أن نتلمس تأثير سعد الله ونوس بالفكر الوجودي، حيث عالج ازدواجية الأنا لدى بطله، شذود، الذي يتحاور مع جليس غير مرئي، وكذا تأثيره بالموقف العبيثي، من خلال ما أسقطه على بطله برهوم من ممارسات ومواقف تشبه إلى حد كبير معالجات فرانس كافكا العبيثية لبطل قصته المسخ، فإلى جانب شذود هناك جسد آخر منفوخ، مشدود إلى الأرض، لا يملك سوى الحلم والوهم، وبينما نجد الاثنين على تلك الحال، يدخل برهوم الحاوي الذي يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه، قبل أن يفاجئه مطارده، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شذود.

وفي هذا الفهم تعبير عن قراءة سريعة، كما أن الربط بين ازدواجية الأنا، والوجودية، ربط غير دقيق، وشذود لا يعاني من الازدواجية ومن الوجودية، كما أنه لا يشبه في شيء المسخ عند كافكا. إن شذود يمارس الغواية والتضليل، من خلال ادعاء المرض، أي أن المرض مدروس ومخطط، وانتفاخه يدل على وجاهة وزعامة وسيطرة، لا على ضعف وحصار.

- ٥ -

وفي مسرحية (المقهى الزجاجي)^(٨) يقدم سعد الله ونوس صورة للواقع السياسي الداخلي، غير السليم، في مجتمع يسيطر فيه حاكم مستبد، يخضع الشعب لمشيشته، ويسوقه إلى وضع ينسجم فيه معه، ويستسلم له في سكون، يبدو نهائياً، ولكنه في الحقيقة ليس كذلك، فالتغيير لا بد آت. وهو يقدم هذه الصورة من خلال معادل للواقع، أو بديل منه، هو المقهى الزجاجي، الذي هو تقليص للواقع، بمثله ويرتبط به، في عناصره، من خلال الرمز الشفيف.

والمسرحية تعرض، من خلال هذا الرمز الشفيف، للعلاقة بين الحاكم المستبد ومجتمعه، فتصور الحاكم الذي يسيطر على أرواح الناس، وأجسادهم، ويقطع كل صلة لهم خارج الحاضر، مستغلاً واقعهم، بسيطرة كبيرة، يقودهم إلى الغرق فيه، لا يبالي بموتهم أو حياتهم، وأكثر ما يخشى هو

منتصفها، وكوب فارغ، وفنجان قهوة، وجوار الطاولة كرسى يقعد عليه رجل غريب الشكل، يشبه الكرة، يتحدث كثيراً، هو «شذود»، لونه أصفر فاقع، وملامحه ضيقة، ودقيقة، تدل على شيء من الفخامة الشكلية. وعلى يسار المسرح طاولات وكراس مبعثرة، رسمت جميعاً بريشة خشنة، أما الجانب الأيمن فتغطيه ستارة ذات لون أصفر فاقع.

والمسرحية تفضح بجرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولي، غير الكفاء، الذي يصنع منه منصبه حاكماً، على حين أنه غير أهل له، وما هو في الحقيقة، غير بهلوان دعوى، ولم يصل به إلى الحكم غير أناس آخرون، هم أصحاب المصلحة الحقيقية في وجوده، وهم الذين يصنعونه، من وراء ستار، ويزيفون وجوده، الذي يستفيدون منه، ويعيشون عليه.

والمسرحية تعتمد لذلك الرمز الواضح، القريب، ترتبط من خلاله بالواقع ارتباطاً غير مباشر، تتخلص به من الكشف الصريح، وإن كانت لا تزال تمتلك قدرًا كبيراً من الجرأة، حتى وهي تطرح موضوعها من خلال الرمز.

وما يلاحظ على المسرحية هو غياب الطرف الآخر، الشعب، الذي لا مكان له ولا دور، في المسرحية، كما يلاحظ عليها غياب ثقافتها بإمكان الخلاص، إذ يبدو أن الأحكام يتغيرون، بالطريقة نفسها، ويبقى الحكم هو نفسه، في دائرة مغلقة، يكرر بعضها بعضه.

ولا تغيب عن المسرحية ظلال من ثقافة غربية، فتحول المرء من إنسان عادي إلى حاكم، بسبب قعوده وراء منصة الحكم، هي الفكرة التي تطرحها مسرحية: (جوهر القضية) لناظم حكمت، وهي الفكرة التي سيعالجها سعد الله ونوس فيما بعد بأسلوب آخر في مسرحيته (الملك هو الملك).

وقد تبدو جزئيات الرمز غير قوية الارتباط بما تدل عليه ولكن هذا لا يلغى مثل تلك الدلالات، التي يبدو أنه من الصعب فهم المسرحية من غيرها، وهذا ما حاول بعض الدارسين، فانساقوا وراء فهم غير مرتبط بالنص، يصعب قبوله أيضاً. ومن تلك المحاولات قول أحدهم^(٧) في هذه المسرحية:

وأخيراً، تصور المسرحية هذا الوضع السياسى هشاً، وغير متماسك وقابلاً للانحطام، وهو وضع لا يمكن له أن يستمر، فثمة فى المستقبل ما يحمل تباشير الرفض والتغيير الشامل. وهذا ما يمثله الأولاد جيل المستقبل، الذين يرشقون بالحجارة المقهى الزجاجى، القابل للتحطم والانكسار.

وبذلك تقدم المسرحية صورة للواقع السياسى، من خلال نظرة كلية شاملة، ترى الواقع، بأبعاده كافة، وتبصر مشكلاته جميعاً، وتضعها فى سياقها، فتكتشف الأطراف التى تقف وراءها، فتسببها وتفيد منها، كما تكشف عن الأطراف التى تمارس السطوة عليها، فتسحقها وتستغلها، وتبرز أدوار الطرفين، وتدينها، وتفضحها، وتضع ذلك كله فى سياقه التاريخى، فتعبر عن الإحساس السليم بالتحرك، الذى يسوق إلى التغيير، وهو تغيير لا بد قادم.

ولكن المسرحية تصور الواقع فى شكل سكونى ثابت، قوامه استعراض الأطراف بشمول، استعراضاً تشريحيّاً، تفصيليّاً، تجزييّاً، يتناول كل طرف، فيدرس حركته ودوره، وحده، بمعزل عن الأطراف الأخرى، فالمعلم ظاهراً مستبد، وغارق فى صيد البراغيث، والرواد خاضعون، ومستسلمون للعب الطاولة، والنادل يتنكر لذاته، ويخدم سيده، والحجارة تتساقط فى الخارج. إن كل طرف يتبعض، ويتحرك، ولكن ليس ثمة علاقات بين الأطراف واضحة، مكشوفة، قائمة.

إن كل شئ ساكن، وليس ثمة صراع بين الأطراف، ولا حركة، ولا فعل، بل هناك نفى للفعل، وتسكين للأمور، وإيقاف لها، فالرجل يموت، ويحمل إلى الخارج وأنسى ينتبه إلى الحجارة، فيحمل إلى الخارج أيضاً، مثله مثل الميت، والجميع مستغرقون فى اللعب. إن هذا لا ينفى - من غير شك - الغليان فى النفوس، والصراع فى داخلها، ولكن ثمة هرب حتى من هذا، وما اللعب، والانسجام، إلا أحد أشكال الهرب، فثمة تسكين شامل.

ومرجع هذا، من غير شك، إلى القمع، الذى يمارسه صاحب المقهى، على الرواد، بتسلط كبير، فإذا هم فى سكون. ولذلك، بدا التغيير القادم مع الأطفال فى المستقبل، ليس حقيقياً، وإنما هو مجرد إيمان تسليمى أو تعلق بحلم،

غدهم، أو يقظتهم، فهو يريد لهم دائماً فى تحلب وجهل وفى شغل عما هم فيه، وإن كان فى الحقيقة ضائعاً مثلهم يعيش فى عبث، وفراغ. ويمثل هذا الحاكم صاحب المقهى، الذى يرفع ساعة الجدار، كى لا ينبه الناس إلى موضعهم من الزمن، ودورهم فى التاريخ، ويأمر بحمل أنسى إلى الخارج، ليقتطعه وانتباهه إلى تساقط الحجارة وهو يتسلى بتصيد البراغيث.

كما تصور المسرحية المجتمع الذى يخضع لذلك الحاكم المستبد، فهو مجتمع مفكك متمزق، لا يبالي فيه أحد بأحد، ولا يلتقى به إلا من خلال مصلحة عابرة، وقد استغرق ذلك المجتمع فى اللحظة الراهنة، وغفل عن كل ما عداها، فهو مطمئن إلى الرتبة يفزع من كل جديد، يواجه مشكلاته بالإهمال، أو بالقمع، ولعل أدنى ما يوصف به هو «إنه مجتمع قد اتخذ الشكل الذى يريد له حاكمه المستبد، فاستقر فيه، فألفه، بانسجام كبير». ويمثل هذا المجتمع رواد المقهى، فى الانسجام الذى يربى عليهم، من خلال انغماسهم فى اللعب، وانصرافهم عما هو خارج المقهى، وعدم مبالاة جاسم بما فى نفس صاحبه أنسى، وحسبه أن يلعب معه، وعدم اكتراث الرواد لموت أحدهم، وغيباب انتباههم إلى الحجارة المتساقطة على المقهى.

ثم تصور المسرحية الأداة التى تربط بين الحاكم ومجتمعه، وهى أداة مصطنعة يتخذها الحاكم لنفسه من المجتمع ويخضعها لسيطرته، لتنفيذ إرادته، ضد المجتمع من غير أن تملك الرفض، وهى تخون نفسها والمجتمع، لأنها تعرف الحقيقة ولكنها تتنكر لها، لتنفيذ الدور المرسوم لها بوصفها أداة. وهى لا تحظى بشئ من عطف اليد التى تطبق عليها، بل لعل هذه اليد أشد إطفاءاً عليها، من غيرها. ويمثل هذه الأداة النادل، الذى ينتقل بين صاحب المقهى والرواد، وصاحب المقهى يستخدمه، ويستفيد به ولا يبالي بمشكلاته الخاصة، ولا يمنحه شيئاً من إعطافه، وهو يعمل على بقاء الرواد فى حالة يرضى عنها صاحب المقهى، وينفذ أوامره، فيحمل «أنسى» بطلب منه، ويرمى به إلى الخارج على الرغم من أنه يعرف الحقيقة مثله.

المقهى الزجاجي، والناس في الداخل ماضون في اللعب، ومشهد إخراج الميت محمولاً على الأكتاف، وسط الرواد وهم منكبون على طاولات اللعب، مشهد سريالي، كما أن وجود الآخر، من غير تواصل معه، هو صدى لوحانية الفرد في الكون عند الوجوديين، وغربته فيه.

ومثل هذه الظلال الثقافية، التي تمنع المسرحية أبعاداً إنسانية، هي التي تخفف من حدة الرموز، وضيق دلالتها، وحين تتواسج الرموز مع الظلال الثقافية يحدث شيء من التوازن، يمنح العمل الفني بريقاً متألقاً، فإذا العناصر هي المقصود بذاتها مرة، وإذا هي رموز لعناصر أخرى، مرة ثانية.

ومثل هذا الجمع، الذكي، هو الذي دفع أحد دارسي النص إلى القول^(٩):

كان بإمكاننا أن نسقط الرمز على الواقع المعاش، فيتلبس ظاهراً كيان السلطة القمعية، ويبقى الاطمئنان، بالنسبة إلى المواطنين «رواد المقهى» بتنفيذ التعليمات ومجانبة المنوعات، بيد أن طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقى ظلالها المعتمنة على تلك الإمكانية، وتقفز إلى أذهاننا بدلاً من الإسقاط الإيجابي، صورة غير واضحة، تشكل من أشكال الرفض العبثي، ذي المحتوى والمردود السلبيين.

ربما لا شك فيه أن الدارس قد انتبه إلى الرمز، في المسرحية، ولكنه شغل عنه بظلال الشقافة، وحسب أنها المطلوبة. وتبدو دراسته متأثرة إلى حد كبير، بدراسة أخرى سابقة، شغلت بالجانب الثقافي، في المسرحية، ومضت تفسرها من وجهة نظر وجودية، فإذا هي تقول^(١٠):

وفي المقهى الزجاجي تطرح قضية من نوع آخر محنة الرتبة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً.

إن محنة الرتبة، وزحف الزمان، والخوف من الموت معاً، هي أمور مطروحة حقاً ولكنها ليست هي «القضية» وليست هي المقصودة، بذاتها، وإنما هي ظواهر قائمة فرضها

هو في ظهر الغيب، يرتبط بالمقبل، في انتظار بارد، لا يحمل في الحاضر، داخل المقهى الساكن نبوءة ما، أو دلالة، أو تحركاً، فالجميع في سكون، واستسلام، واستغراق وكل انتباه يقود إلى النفي إلى الخارج.

إن المسرحية تنتقد الواقع بقسوة، وتفضح الأطراف كافة وتتهم حتى المجتمع في غفلته، وسكونه، وتعتبر عن شعور بالإحباط كبير، يكاد يبلغ درجة اليأس لولا الإيمان المطلق بقانون التغير، الذي ينال الأشياء، ودورة التاريخ، عبر مسيرة الزمن المستمرة. فهي تفضح، وتدين، وتثير الإحساس بالنقمة، وتحرض، ولكنها، لا تمنح كثيراً من الثقة الواعية أو التفاؤل الموضوعي.

والمسرحية، بعد ذلك، تقدم رؤيتها للواقع، من خلال بديل عنه، هو المقهى الزجاجي، فتعتمد أسلوب الرمز، فتجتمع عناصر قوية، مترابطة، متماسكة، في المقهى لها ما يناظرها من عناصر أخرى، في المجتمع. وهذا البديل، المقهى الزجاجي، بعناصره كافة، مستمد من الواقع ومرتبطة به، ودال عليه؛ فالمقهى، والنادل، والرواد، والزجاج ولعب الطاولة، والأولاد، كلها عناصر مستمدة من الواقع، وهي نفسها بعض مشكلاته المعيشة.

إن المسرحية ترتبط بالواقع، في موضوعها السياسي، وفي مادتها، المستمدة منه وإن كانت طريقة معالجتها غير مباشرة تعتمد الرمز، ولكنه رمز واضح شفاف، وهو قوي ومتماسك، وقد يبدو في لحظة من اللحظات ليس رمزاً، وأن انقصود به هو ذاته، وهذا دليل النجاس في بناء الرمز وتماسكه. فالرمز القوي هو الذي ينجح في أن يوحي بأن المقصود به هو ذاته مرة، وما يرمز إليه، مرة أخرى، مع إمكان تعدد المقصود به أيضاً.

ويلاحظ في المسرحية ظلال من ثقافة غربية، تتراءى، خلال المسرحية، فتمنحها أبعاداً، من غير أن ترهقها؛ وتمثل في خلق مناخات مختلفة، بعضها وجودي، وبعضها سريالي، وبعضها الآخر عبثي، أو غير معقول. فتمة شيء من الإحساس بعيشية الوجود في صيد البراغيث، الذي يمارسه صاحب المقهى وثمة شيء من غير المعقول، في تساقط الحجارة، على

والمسرحية تحمل ملامح من مسرح العبث، في شكله، وليس في منطلقاته الفكرية، ويتجلى ذلك في فكرة شراء السيد جثة المتسول، لإطعام كلبه، ودعوة الشرطي إلى شق الجثة والتأكد من عدم نيتها.

إن قصة المسرحية هي قصة غير معقولة، ولكنها تعبر عن مدى التفاوت الطبقي الذي يعيشه المجتمع.

-٧-

وتأتى بعد ذلك أكثر مسرحيات ونوس شهرة في المرحلة الأولى من مسيرته المسرحية، وهي مسرحيته (مأساة بائع الدبس الفقير)، وقد حقق بها شهرته، ولقيت اهتماماً كبيراً، إذ قدمت في مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية في مايو أيار سنة ١٩٦٩، وأخرجها علاء الدين كوكش.

وهي في الواقع الجزء الأول من ثنائية مسرحية عنوانها: «حكايا جوقة التماثيل»، أما الجزء الثاني فعنوانه: «الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا».

وفي الجزء الأول: «مأساة بائع الدبس الفقير»^(١٢) يتعرض سعد الله ونوس للسلطة المستبدة فيفضح ممارساتها القمعية ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، البائسة، الفقيرة التي لا تملك قوت يومها والتي تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل في أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه، والذي يجبر عليها أوحش العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها.

والمسرحية تفضح بشكل واضح وجريء عسف السلطة المستبدة بالطبقة المسحوقة، من الشعب، وتدين هذه الطبقة، وتتهمها ببعدها عن ممارسة دورها. فالسلطة المستبدة تمارس أشد أنواع القهر الجسدي، والروحي وتسحق الإنسان الفرد، وتجتنه من جذوره، لتدمره تدميراً. وهذا الإنسان الفرد كان مشغولاً بلقمة عيشه ومهتماً بأسرته، غير مبالي بواقعه الخارجي، لا يتدخل فيه، ولا يسأل عنه مؤثراً السلامة، فجزر عليه تخليه عن واقعه، أسوأ العواقب.

وما دام الإنسان فرداً غير مرتبط بمجتمعه، وما دام مشغولاً بنفسه غير مبالي بواقعه، فسوف يبقى عرضة أبداً

صاحب المقهى على الرواد وما هي إلا معادل لأمر أخرى تشبهها، في مجتمع تسيطر عليه حكومة مستبدة. وما لجوء المؤلف إلى ذلك الأسلوب إلا محاولة للتعميق. إن القراءة الأولية للنص، والوقوف عند الظواهر، والاشتغال بأمر جزئي، طرق غير كافية لفهم النص.

-٦-

يعرض سعد الله ونوس^(١١) لتضارعات الطبقى، بشكل سافر، فيفضح السلطة بجرأتها المعهودة، ويكشف ارتباطها بالطبقة الغنية المسيطرة، وولاءها لها، بل يؤكد أنها ليست سوى أداة في يدها، بقدرته المألوفة على التعبير الكثيف، المركز والواضح والمحدد، من خلال شخصيات قليلة، قوية التأثير تمثل كل شخصية طبقتها، روح شعريّة مثألفة، وفي ذكاء حاد لماع، وجرأة باسلة. وذلك في مسرحيته (جثة على الرصيف) التي تقوم على قصة بسيطة، قدامها شحاذ يتوفى على قارعة الطريق، فيقدم غنى على شرايه من صديقه، ليتخذ منه طعاماً لكلبه ويكون الشرطي وسيطاً بينهما، يحقق للغنى سيطرته على الفقير.

ومن الجلي أن المقصود بالمتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة، وبالسيد الغنى الطبقة الغنية المسيطرة، وبالشرطي السلطة الحاكمة التي تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة، والتي تسهر على مصالحها، فكل شخصية تمثل طبقتها، أو ترمز إليها. وعلى الرغم من أن الشخصيات لا تحمل أبعاداً شخصية خاصة تميزها، المقصود بها ليس ذاتها، وإنما ما تمثله أو ترمز إليه، فإنها تظل شخصيات واضحة، محددة، ذات تأثير قوى، مقنع، يمتاز بالحدة، والشاعرية.

والمسرحية ليست في حقيقتها سوى لحظة صغيرة، لموقف جزئي صغير، عبرت عنه بلمحة شعريّة عاطفة، كأنها قصيدة قصيرة، أو خاطرة صغيرة، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت أن تحتوى مشكلة اجتماعية كبيرة، وأن تقدمها بدقة ووضوح، فتكشف أضرارها، وتبرز أسبابها، وتطرحها بجرأة، فتخلق لحظة انفعالية، تعذب وتخرض، وترك عياً حاداً، ودافعاً قوياً.

ولا مرتبط بالعالم الخارجى فى شىء، ولكن العالم الخارجى يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف، لانفصاله عنه، وخضوعه له.

إن ونوس يقابل بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع منطلقاً دائماً من الأول، فى اتجاه الثانى، من الجزئى إلى الكلى، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مذهل، يدمر فيه الفرد، ويسحق، ويجبر الوبال على الكل. وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين يتفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع، وهو يسعى إلى إعادة اللحمة بين الفريقين، وهى إعادة صعبة، تحتاج إلى فضح، ونقد، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بجرأة.

تلك هى (مأساة بائع الدبس الفقير) التى كتبها سعد الله ونوس فى القرن العشرين، بعد الميلاد، لتشير إلى (مأساة أوديب الملك) التى كتبها سوفوكليس قبل الميلاد، بأربعة قرون. وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة، فإن بينهما نقاط تشابه أكبر، فى العناصر والمراحل والأحداث.

فلقد خرج أوديب من كورنثوس بحثاً عن الحقيقة، فأرأى من القدر فقاده أقدامه إلى أقداره، فى "نبية" ليقتل أباه، ويتزوج أمه، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميماً مدحوراً، أمام سيطرة الآلهة، التى كسرت صلفه وكبرياءه.

ولقد خرج «خضورو» من بيته، باحثاً عن رزقه ولم يغادر مدينته، فقاده المخبرون إلى أقبية التعذيب، ولم يقترب شيئاً، ليلقى فيها الهوان، ويدق المرثم يخرج منها محطماً الجسم والنفس، ثم يسحق تحت أقدام المخبرين، وهو البسيط الساذج المتواضع.

الآلهة هى التى تخدت أوديب وهو الفتى القوى الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف، والمخبرون هم الذين تخدروا خضورو وهو الطبيب الفقير الساذج البسيط. أوديب حل اللغز، وقتل الوحش، وقتل والده، وارتكب الفحشاء مع أمه وحاز الملك، ثم فقأ عينيه بيديه، واختار لنفسه النفى. وخضورو

لعسف السلطة، لأنه بتخليه عن ممارسة دوره، بوعى ومسؤولية، ومن خلال الجماعة، يتيح للسلطة أن تطفئ، كما تقول المسرحية، وأن تستبد ولو تغيرت، لأن تغييرها، هو نتيجة لتدخل غيره، من طبقة أخرى تعمل على تحقيق مصالحها، ولن تعمل لصالحه أبداً، وهو غير المبالي، كما تقول المسرحية.

ولذلك، تغيرت السلطة فى المسرحية، ثلاث مرات، وظل بائع الدبس الفقير، فى كل مرة مطارداً مداناً، لأنه كان أبداً غير مبالي بواقعه، على الرغم مما كان يناله فيه. لقد خرج أول مرة من قبو التعذيب، ولم يتغير، فظل على طبيعته، وبعده عن ممارسة دوره، وتغيرت السلطة، وظل مداناً ومطارداً، لأن السلطة الجديدة ليست من طبقته، وهكذا كان الأمر فى المرة الثانية، ولكنه لن يكون كذلك فى الثالثة، بل سيكون الأسوأ، وهو السحق.

إن بائع الدبس الفقير جدير بالازدراء والامتهان، أكثر مما هو جدير بالعطف والشفقة، فهو مدان، وليس بريئاً، وهو مقصر، ومتخل، وليس بسيطاً، ولا طيباً. والغاية منه ليست إثارة الإحساس بالظلم والعسف، فحسب، وإنما بعث حس النقمة فى النفس والغضب، والتحريض على ترك السلبية، والدعوة إلى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها وإلا آلت إلى دمار.

وهذا هو ما يحمى للمسرحية، وهو ما تتميز به، فقد عرضت لعسف السلطة على الطبقة الفقيرة، التى لا تمثلها، فلم تصور هذا العسف، باعتباره مظهرًا فحسب، بل ربطته بأحد أسبابه الحقيقية، وهو تقصير الطبقة الفقيرة عن ممارسة دورها، فى صنع مصيرها، وعدم اتعاظها، من خلال ممارسات القمع المتعددة، التى كانت تمارسها عليها السلطات باستمرار، على الرغم من تغييرها.

إن سعد الله ونوس معنى بشكل واضح بالجزئى، والخاص، واليومي، ليصل من خلاله إلى الكلى، والعام والدائم. فهو يفرص فى أعماق الفرد، ويظهر مكنوناته، وهو فرد مرتبط ببيئته، واقع ضمن ما هو اجتماعى، أو سياسى.

إن بائع الدبس الفقير فرد يعانى من عذاب البحث عن اللقمة، وهو بسيط ساذج، هارب من الجماعة، غير متم،

إن بائع الدبس الفقير يستحق النهاية التي فرضت عليه، لأنه منذ البدء لم يختار البداية، ولم يحاول أن يختار البتة، إنه متمسك بالبساطة والسذاجة، في عالم لا حق فيه إلا ما تدعمه القوة، وهو منسحب مهزوم متخلف، في عالم لا يمكن أن تتحقق فيه ذات الإنسان ما لم تكن له قضية يدافع عنها، ويكافح في سبيلها. إن جرم بائع الدبس الفقير كبير جداً، ويستحق النهاية التي آل إليها، من غير شعور تجاهه بالشفقة أو العطف، وجرمه هو غربته، هو وقوفه خارج بيئته، إنه فرد غير منتم لا يرتبط بشيء من قضايا مجتمعه، ولا يقوم بشيء من واجبه تجاه بلده، ولا يمارس قدراً ولو بسيطاً من مواظنته.

ولكن، إذا ما طغى الظلم الذي نال بائع الدبس الفقير، ليشمل المدينة كلها، فهل يبقى الموقف من الظلم هو نفسه الموقف الذي اتخذته الفرد بائع الدبس الفقير؟ هذا ما يجب عنه الجزء الثاني من المسرحية.

الجزء الثاني من مسرحية (حكاييا جوقة التماثيل) هو: (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، وهو تال للجزء الأول، ويمثل، بشكل ما الوجه الآخر، أو رحلة الإياب، بالنسبة إلى الجزء الأول: (مأساة بائع الدبس الفقير).

وإذا كانت (مأساة بائع الدبس الفقير) قد أشارت بشكل غير مباشر إلى مسرحية (مأساة أوديب الملك) - سوفوكليس فإن (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) تشير بشكل غير مباشر أيضاً إلى مسرحية سوفوكليس التالية لمسرحيته (مأساة أوديب الملك) وهي مسرحية (أنتيجونا).

فلقد وثب المخبر على السلطة، عند ونوس في (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) مثلما تولى كريون الملك من بعد أوديب، ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة، ويمارس فيها الاغتصاب، والعنف والقتل، مثلما راح كريون يطبق أشد القوانين عسفاً على نيبه. ومثلما صمدت أنتيجونا في وجه كريون وتحذرت أمره فدفت أخاها، متمسكة بالقيم الروحية، كذلك صمدت خضرة وتحذرت المخبر وتمسكت بالروح الأصلية لمدينتها. وإذا كان تريسياس رسول الآلهة، لم يفلح في إنقاذ أنتيجونا، فإن الفتى الرسول المجهول قد استطاع أن

لم يفعل شيئاً البتة فهو طيب، لا يعمل شيئاً، لا يتدخل في السياسة، ولا يؤذى أحداً، ولا يفحش على جاره، ولا يفكر بشيء، حتى رزق يومه لا يكاد يحصله، وكان حزاؤه أن سيق مرغماً إلى أقبية التعذيب، ثم سحق سحقاً.

أوديب بطل يتحدى الآلهة، ويصارع القدر، ثم يصنع نهايته بيديه ويختارها لنفسه اختياراً. وحضور إنسان عادي يخاف السلطة، ويهرب منها وهي تسع نهايته، وتضع حداً لوجوده.

وثمة نقاط أخرى كثيرة، بين أوديب الملك، وحضور بائع الدبس الفقير، يمكن أن تكشفها دراسة التماثلين، ولعل في الكشف التالي ما يقدم بعض نقاط التماثل بين العاملين:

أوديب الملك	حضور بائع الدبس الفقير
شاب قوى متكبر شجاع	عمر صغير متواضع متردد
خرج من المدينة التي ربي فيها	خرج من بيته
البحث عن الحقيقة	البحث عن البرق
القدر يقوده إلى (نيبة)	المخبر يقوده إلى أقبية التعذيب
يحل اللغز	يوضح معنا في أسسه
يقتل الملك	لا يفعل شيئاً...
يتزوج الملكة	يحرم من زوجته
يرزق أولاداً	يقتل ولده (برهيم)
يكشف ذاته (ابن زوجته)	يكشف ذاته (ابن مدينته)
يفقأ عينيه وينفي نفسه	يدافع بالأفواه ويستحق

وإذا كان سقوط أوديب الملك يشير الإحساس بالروعة، ويحقق معنى المأساة لأنه كان قد تحدى قدره، وقاومه، وحقق ذاته، ثم اختار مصيره بنفسه، وكان شجاعاً حريصاً، فإن سقوط بائع الدبس الفقير لا يشبه سقوط أوديب الملك في شيء، فهو يشير الإحساس بالمقت والازدراء، لأنه يائس، مسكين متواضع، مهزوم، منسحب، لا يحمل قضية، ولا يتحدى، ويستسلم الاستسلام كله، فيسحق وهو ضعیف مهزوم.

تنحطم في الجزء الثاني جميعاً، وهي تذكر في الجزء الأول إنها تمثل الرجال الذين كانوا، وليسوا الآن، فقد ماتت الرجولة، وتلعب الإقدام، وتلاحظ أنها لم تكن مثلما هي عليه الآن. وتذكر في الجزء الثاني أنتيجونا التي ضحت بنفسها من أجل دفن أخيها، وتشير إلى مدينة ثيبة وما نالها من عسف وظلم، وترثي خضرة وتشفق لحالها. وتعلن أن الخوف يكتم الأفواه، وأن الإنسان الجريء قد مات، وأن الإنسان الذي كان يصارع الآلهة قديماً قد انعدم وأن إنسان اليوم يصارع أقداراً تافهة يخضع لها.

وها هي ذى الجوقة، وقد تبقى منها أربعة تماثيل، في الجزء الثاني، تصف الواقع، الحاضر، وتقرنه بالماضي، الأسطورة: (١٣)

أصبحت الشجاعة كالذكرى العابرة

أو كالحلم يعبر الرؤوس المسحوقة

كانت أرض أنتيجونا الأولى فضاء

وكان الإنسان لا يزال

أما الآن، فقد اختنقت الأرض بالأسوار،

أسوار شاهقة مريضة.

وتسهم الجوقة في سرد الحوادث، ووصف المكان والأشخاص، وتطرح أفكاراً سياسية جريئة، تنتقد فيها الواقع، وتستثير الحماسة، وتخرض على الفعل، فتعمل بذلك على قطع العرض المسرحي، وكسر اندماج المتفرج بالعرض، لتقوم بدور تعليقي مباشر، يبقى على يقظة المتفرج، بل يثير انتباهه، وينجيه من مزلق الانغماس في العمل والذهول عن ذاته.

ويساعد في ذلك جو التفرغ الذي تحدته هذه التماثيل الحجرية، التي تبدو أكثر قدرة من الأحياء على التعبير عن وعيها، بجرأة، تقدم عليها، مستعدة للتضحية.

كما تعمل الجوقة بعد ذلك على تأكيد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة التي قدمتها مسرحيات الإغريق القديمة، فالجوقة نفسها جزء من التقليد المسرحي

ينقذ خضرة. وكما هزم كليون فنكب في ولده وزوجه، ودمر من الداخل، كذلك هزم المخبر وأصيب بحك في جسده، وتآكل من الداخل وانهار.

ويمكن للعناصر المتقابلة في كل من المسرحيتين أن تقدم في الكشف التالي:

الرسول المجهول في مآثم أنتيجونا

المخبر ينقلب على أسياده

ويتولى الحكم

المخبر يفرض على المدينة

العنف والانتهاك

خضرة تصمد وتحدى المخبر

خضرة تتمسك بالقيم الروحية

للمدينة

الفتى يعمل على إنقاذ

خضرة

المخبر يصاب بحك داخلي

المخبر ينهار

أنتيجونا

١ - كليون يتولى الحكم بعد

أوديب

٢ - كليون يفرض على

المدينة قوانينه الصارمة

٣ - أنتيجونا تصمد وتحدي الملك

٤ - أنتيجونا تتمسك

بالأعراف الدينية

٥ - الكاهن يعمل على

إنقاذ أنتيجونا

٦ - كليون يصاب بفجائع في أسرته

٧ - كليون ينهار

ونمة غير تلك العناصر، عناصر أخرى، تكتشفها القراءة المتأنية لكل من المسرحيتين. وهي عناصر لا يلتقي بعضها ببعض، في كل من المسرحيتين على أساس من التشابه فحسب، بل على أساس من التناقض والمفارقة أحياناً، والتشابه والتقارب أحياناً أخرى، هي عناصر بعضها لبعض كالصوت والصدى، أو الشكل والظل، يشير بعضها إلى بعض ويدل عليه، ويوحى به، ولكنه بعد ذلك قد يشبهه، وقد يختلف عنه.

وخلال المسرحية، بجزأيتها، وفي أثناء المواقف، تظهر الجوقة، وهي تسعة تماثيل حجرية منصوبة، تردد أثناء العرض أناشيدها، وفيها تعبر عن إحساسها بالمأساة، وشعورها بالخوف، فحتى هي لا تستطيع أن تنطق، وتقول الحق، ولكنها، على الرغم من ذلك، تغامر، فتقول شيئاً، فتتهشم واحداً وراء واحد، فلا يبقى منها في الجزء الأول غير أربعة، على حين

فتعبر عن غيابه بمرارة كبيرة، وانتقاد شديد، من خلال تصوير الجو القمعي، التسلطي، الذي يفرض السكون الشامل، وتغيب فيه الجماهير، ليؤكد أن هذا الغياب هو المسؤول عن ذلك القمع، والتسلط، وليحرض الجماهير على تلمس دورها، ومباشرة. وعلى الرغم من الذكاء في هذا الطرح، إلا أنه فرض على المسرحيات جميعاً جواً سكونياً، غاب فيه الفعل الجماهيري المباشر، والواضح، الذي يمكن له أن يوحى بشئ من التفاضل الموضوعي، مما جعل المسرحيات تفقد أيضاً التبشير بإمكان التغيير.

ولقد مثل ونوس بمسرحياته اتجاهاً في الاهتمام بالواقع السياسي، اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع والصدور عنه، في رؤية شمولية، تدرك أبعاده كافة، وتكشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره، وتثير حساً عميقاً بالنقمة، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها.

وهو اتجاهاً في الارتباط بالواقع جديد، لم تعرفه حركة التأليف المسرحي في سورية سواء في الأربعينيات التي لم يظهر فيها نص مسرحي يعنى بالواقع السياسي، أو في الخمسينيات التي شهدت عناية بالواقع السياسي من خلال بعض النصوص التي ارتبطت بالواقع ارتباطاً خطائياً انفعالياً، كما في بعض مسرحيات خليل الهنداوي، أو ارتبطت ارتباطاً مثالياً إنسانياً، على نحو ما ظهر لدى مصطفى الحلاج في مسرحيته (الغضب) و (القتل والندم).

إن الذي يميز مرسح سعد الله ونوس في مسيرته المسرحية الأولى هو لصوقه بالواقع، وارتباطه به ارتباطاً قوياً، يتسم بالحدة والجرأة، ويمتاز بالفنية المتمثلة في مسرحيات قصيرة، تؤكد التوتر الشديد، ولا تغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية، ولكنها تتمثلها، وتصدر عنها في غير ما تقليد، لتؤكد خصوصيتها.

كما يميز تلك المرحلة في مسيرة سعد الله ونوس المسرحية حملها معظم الملاحم الرئيسة التي ستبدو في المراحل التالية أكثر وضوحاً وأشد قوة، كما تتميز هذه المرحلة بدلالاتها على موهبة متفجرة تبشر بالاستمرار والتطور، وهذا ما حدث حقيقة، مما يؤكد أصالة الموهبة، ووضوح الرؤية وصلابة الموقف لدى سعد الله ونوس.

عند الإغريق، وهي نفسها - عند ونوس - تشير إلى تلك الأساطير، وتعمل أحياناً على فك الرموز وشيخها، ولا سيما في (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، حين تصرح بأن خضرة هي رمز المدينة.

ولقد كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدوراً مدروساً، يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة. فلقد تمثلت الأسطورة، ووعاها، وغابت في أعماق نفسه وحين كتبت مسرحيته كانت الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها؛ فهي تستوحى ولا تقتبسها، وتصدر عنها، في غير تأثير، إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها، مما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة، من جهة وبين مسرحيته ومسرحية (أوديب الملك) و (أنتيجونا) من جهة ثانية. ولكن مثل هذا الرفض لا ينفي حقيقة الجذر الكامن في عمق العمل المسرحي عند ونوس، بل يؤكد الصدور الذكي عن الأسطورة، وهو صدور يشع ولا يتأثر ويستوحى ولا يقتبس، ويظل محتفظاً بشخصيته واستقلاليته، مما يزيد ذلك الصدور غنى وعمقاً.

- ٨ -

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس، في المرحلة الأولى من سيرته المسرحية (١٩٦٣ - ١٩٦٧)، مع انبعاثاً حميماً، فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسي فيه، على المستوى الخارجي، في قضية فلسطين، وعلى المستوى الداخلي، في مشكلة الحكم الانتهازي، المفسد للتسلطي. وكان حتى في معالجته قضية فلسطين، يتأثر من خلال الداخل، فيكشف دور الحكومات العربية في القضية، غير المخلص في العمل لها. وبذلك كانت مشكلة الحكم، أو السلطة وعلاقتها بالشعب هي محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع، وهو محور جديد في موضوعات المسرح العربي، طرحه سعد الله ونوس بجرأة، وشجاعة نادرة.

وقد عبر ونوس عن رؤية للواقع، شاملة، تدرك أبعاده كافة، وتبصر الأسباب الحقيقية الكامنة وراء الظواهر، وهي رؤية تنق بالجماهير، وتؤمن بدورها، وتكشف الحقيقة في الواقع،

الحواشي

- (١) ونوس، سعد الله، ميدوزا تحرق في الحياة، مجلة الآداب بيروت، العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ من ص ٣٤ - ٤٠.
- (٢) ونوس، سعد الله، فصد الدم، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٣، آذار ١٩٦٤.
- (٣) المصدر نفسه، ص ٦١ - ٦٢.
- (٤) و (٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.
- (٦) ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ٣ - ٣٠.
- (٧) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦ حزيران، ١٩٧٨، ص ٢٩.
- (٨) ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، ص ٨٣ - ١٢٣.
- (٩) إسماعيل، إسماعيل فهد، «سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح»، ص ٣٠.
- (١٠) النقاش، فريدة، «مسرح سعد الله ونوس»، مجلة الهلال، القاهرة، يوليو، ١٩٧١، ص ٧٧.
- (١١) ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، ص ٦٣ - ٨٢.
- (١٢) ونوس، سعد الله، «مأساة بائع الدبس الفقير»، مجلة الآداب، بيروت، العدد ٢ شباط ١٩٦٥ ونشرت ثانية في مجموعة: حكايا جوقة التماثيل ص ١٢٧ - ١٧٠، وقد ألحق بها مسرحية أخرى عنوانها: «الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا»، وجعل المسرحيتين أشبه بجزأين في مسرحية واحدة، عنوانها: حكايا جوقة التماثيل.
- (١٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.



منمنمات تاريخية

جابر عصفور*

١ - منمنمة:

الذى يفرض على العين بقاء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللمحة الخاطفة، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم.

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالمنمنمة، ويكتب مسرحيته الجديدة بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من «منمنمات تاريخية»، فيبطئ إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ، ويسمر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة، غير البارزة، من تدافع القرون، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هى دال مزدوج، يومئ إلى حضوره الذاتى فى الوقت الذى يومئ إلى حضور خارجي، ويشير إلى الزمن الماضى وإلى الزمن الحاضر. وكما تتوقف العين لزاء أدق

تشير المنمنمة إلى المنمنمة، وهى التصوير الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، اشتقاقها من الفعل «نَمَ» الذى يفيد معنى الإظهار والإنشاء والإبانة والكشف، ومنها «النَمَة» وهى لمعة البياض فى لسواد، أو لمعة السواد فى البياض، و«المنمنمة» هى النقش والتصوير، وهى كتابة الريح على الرمل والماء، حين ترك الريح عليها أثراً شبه الكتابة، وهى الكتابة الدقيقة المقاربية السفور على أوراق المخطوط. وعندما تقترن «المنمنمة» بالصفة «تاريخية»، فى مسرحية سعد الله ونوس الجديدة (منمنمات تاريخية)، فإنها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المألوف خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها، وتنقشه على صفحاتها، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه. هكذا تشد «المنمنمة» الأعين إلى حضورها

برقوق. والأول اسم بلا صفة. والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق. ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشرور والفلاء والوباء، وطرق بلاد الشام فيها تيمورلنك فخر بها كلها وحرقها وعمها بالقتل والنهب والأسر، حتى فقد منها جميع أنواع الحيوان وتمزق أهلها في جميع أقطار الأرض، فيما يقول المقرئ في كتاب «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار». وتلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التي تمنم بها البناء المسرحي، ما بين ثلاث رؤى للعالم، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمورلنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة.

وتتجسد الرؤية الأولى في أفكار الشيخ برهان الدين التازلي، رجل النقل الذي يعادى أهل العقل، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم، والذي يرى في المغول عقاباً من الله لغلقه الذين نفشت فيهم مقالات الملحد، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التي تنجيهم من غواية العقل، وإلى الجهاد الذي ينجيهم من محنة المغول، فيظل - رغم استشهاد - صورة أخرى من القاضي برهان الدين بن مفلح الحنبلي.

أما الرؤية الثانية فتجد معادله في أفكار ولي الدين عبدالرحمن بن خلدون (صاحب المقدمة) رجل العلم الواقعي الذي لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف النروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذي لا بد أن يفيد من القوة الجديدة التي تكتسح العالم. ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية وافقوا على طلب الأمان من تيمورلنك، وشاوروا في ذلك نائب القلعة، فأبى عليهم ذلك ونكره، فلم يوافقوه. وخرجوا إلى الغازي الذي اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذي رأى في تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا الذي لم يظهر مثله في الخليقة منذ عهد آدم.

وتبنى الرؤية الثالثة على أفكار أزدار نائب القلعة، رجل الفكر، الجندی الذي يرفض الاستسلام، ويختزل وجوده في حماية النظام الذي يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد. ولكنه

التفاصيل في حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ، يدرك ذهن أصغر الوقائع في ضوء جديد، يلتقط من سياقاتها المدركة معاني متعددة الأبعاد، سواء على مستوى الزمن الذي تنتسب إليه «المنمنمات» في الماضي، أو على مستوى الكيفية التي تشكل بها في اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتي، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن المستقبل في توزيعهما الذي تومي إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضي.

هذا التعدد في أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التي يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ في هذه المسرحية، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد، ينطق الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقت. وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضي إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتي من حيث هي مرآة. التاريخ، هنا، حضور متعين في الزمن، صراع قوى محددة، ومجموعات متفاعلة. والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة، ولكن بما ينطوي على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال. ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية، في مسرحية سعد الله ونوس، طابعاً بنائياً وظيفياً، يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية»، لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغي إلى لغة التعين الدرامي قلنا إن ما تنطوي عليه مسرحية سعد الله ونوس من «منمنمات تاريخية» تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب، من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك، أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن

الجميع، وانطلق إعصار التار يترجمه تيمورلنك ليفرض نظاماً جديداً.

هذا العالم التاريخي الذي ينتمي إلى الزمن الماضي في مطلع القرن التاسع للهجرة، حيث انتصر النقل على العقل، والظلم على العدل، والتسلط على الشورى، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير، هو عالم كئاسي في آخر الأمر. أعني أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء. ولذلك تزود دوال هذا العالم في إشارتها التاريخية التي تصدق الدلالة على مطلع القرن التاسع الهجري في الوقت الذي تومي إلى دلالة موازية في مطلع القرن الخامس عشر للهجرة، وتحرك بالقارئ - المشاهد إلى استنتاج أوجه التشبه بين الماضي والحاضر، وتدفع به إلى أن يملأ ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضي في وعي الحاضر، وإسهام الحاضر في وعي الماضي، وذلك في عملية يتحول فيها ناتج الوعي بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل.

وأفصّر أن تعدد الأبعاد الزمنية التي تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامي في نص المسرحية. إن صوت «المؤرخ» الذي يؤكد حضور التناس مع كتب التاريخ القديم، في علاقات البناء الدرامي، توازيه النعمة التي تحيل الإجمال إلى تفصيل، والتي تتخذ من كلمة «تفصيل» نفسها عناوين للمشاهد التي تعقب صوت المؤرخ القديم وتمهد له في الوقت نفسه. وما بين النعمة الأولى والثالثة، وتتكون كلتاها من ثلاثة عشر تفصيلاً، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر، وتتوسط المنمنمة الثانية التي تتكون من ثمانين تفصيلات ما بين «الهزيمة» و«الجزرة»؛ أعني التوسط الذي يبرز «محنة العلم»، ويردد أصداءها، ويذكرنا بضحاياها في التفصيل الختامي الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الراعي، حيث تتسمر أعيننا على رجل العقل رمز الاستتار، مرفوعاً على صليب، محكوماً عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، وتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه: ما أتمس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرًا.

ينظر إلى عمله من منظور نقلي تسلطي، منظور يجعل منه موازياً آخر للتأزلي وابن مفلح في عدائهما لحرية العقل، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلي المسجون، أو حتى الاستعانة به في جهاد الغزاة الكافرين، ويرفض معاونة من يختلف مع السلطان في الرأي، فعقليته العسكرية الثقيلة لا تعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه.

وما بين هذه الرؤى الثلاث، وفي موازاتها، يتحرك علماء وأعيان وتجار يحشون عن المناصب والوجاهة والنعمة، فينتهي الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام حوافل المغول التي مكن لها طوفان الفساد في الداخل، والهزيمة تبدأ دائماً من الداخل. وقد بدأت من اندفاع الصوفان الفاسد الذي لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائحي الذي آمن بحرية الإنسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته، كما آمن بالعدل الإلهي الذي لا يرضى لعباده الفقر أو الذل. وكان من الطبيعي أن يحرق كتبه قنينة دمشق الأربعة، وأن يسجنوه في القلعة.

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخي للزمن الماضي بواسطة الصراع الذي يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية. وتكتف الحركة الدرامية وتنوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التي تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية، في حركة تنتهي بالجميع إلى الكارثة هكذا قمع أهل النقل صوت العقل في مجالات المعرفة الدينية ومجالات المعرفة بالواقع على السواء. وتغلب رجل العلم (الذي يسجن التاريخ في قوانين حتمية ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذي أكد دور البشر في صنع التاريخ ودور العلم في تغييره. وفرض رجل الفكر الذي آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقاً على الثائر الذي حلم بأن نظاماً جديداً سيولد من مخاض المحنة. وسرق التاجر الذي خالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات الفقراء وأغراضهم. وعسر المتمرد قضيته حين أضاع وعيه بالعالم، ولاحقه قوته من أهل العلم حين وشى بنظيره، وأضاع التاجر الصغير ما ملكه في حرصه الصغير على العالم، وباع الأب ابنته، وسحق لتاجر بابته، وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاذيتها. فحق الدمار على

التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى، واختيار نظامه السياسى، وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية. وهو صراع بين نظرتين متناقضتين، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى، حين انطلق العقل العربى بصوغ أفقا من التقدم الإنسانى الذى أفادت منه البشرية كلها. واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب فى قدراته، وعجز عن مواجهة نقائصه، فأنتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه.

وقد ارتبطت النظرة الأولى، فى ازدهارها، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتي هى أحسن، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة، ويسوس أبنائها سوس الرحمة، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة، والدفاع عنها، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لا تنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع. واقترنت هذه النظرة برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقاسم، وسبيلاً إلى تحقيق نهضة الأمة، وصياغة مصالحها المتغيرة. وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى، فى تسلطها، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة، ويقدم عليها مصالحه الخاصة، ويسوس الأمة سوس الأنعام، يميز بين طوائفها، نافياً عن المخالفين له حق المواطنة، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغاييرين له من حظيرة الدين، لأنه لا يقبل خلافاً فى رأى أو مغايرة فى الفهم، أو تعدداً فى التأويل، ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومضرة الابتداء.

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومىء إليه، على سبيل التضمن والازم، بما ينطوى عليه هذا العصر من مخاطر التقليد التى تهدد حرية الاجتهاد، ومن تصب النقل الذى ينفى تسامح العقل، فإن المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع،

وكما يزدوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يتراوح بين الاثنين، يزدوج صوت الأداء، ويتحول الممثل إلى مشخص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه، ينطق الدور الذى يجسد الماضى المتخيل، ثم يعتمد عن الدور ليجسد الحاضر الذى يعلق على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى، فيغدو قناعاً لنا، أو قناعاً للمؤلف، أو مجالاً للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يشرى الصراع ويعدد مستوياته. وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأدوار الشخصيات المنمنمة، يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم؛ حيث يباعد المشخص بينه وبين دور المؤرخ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين، ونحن نتهياً لمشاهد الرعب القادمة، ولا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شئ من التعاطف وقليل من الحس الفاجع.

وإذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعداً جديداً، ويجعل من حوار الشخصيات حواراً حول زمانين، وفى زمانين، لازمن واحد، فإنه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص، أو التوقع فى زمن دون آخر، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى لزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة، والأزمنة المتوازية أو المتقابلة، ويؤكد حضوره بوصفه طرفاً فاعلاً فى التأمل والاختيار والحكم، ولكن فى شئ من الاستفزاز البقظ، وكثير جداً من الحس الفاجع؛ ذلك لأن الازدواج - كالتعدد - يناقل الوعى ما بين الحاضر والماضى، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذى يبدو مخيفاً فى هذا الذى نقشه سعد الله ونوس فى وجداننا من «منمنمات تاريخية».

٢ - حين ينهزم العقل:

لا نخطئ كثيراً لو قلنا إن الصراع فى مسرحية (منمنمات تاريخية) هو، فى مستوى من مستوياته المتعددة، صراع قضاة مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة، وهو صراع يوازى صراعاً مشابهاً نعيشه إلى حد ما، وبعوض الاحتراز، فى القرن الخامس عشر للهجرة. هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع

الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع يستبدلون بالذى هو خير من مصالح الأمة الباقية بالذى هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة.

ولكن علاقات التناص تنبني على نحو متميز، يبرز دلالة الدور التاريخي الذى قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء؛ أعنى فقهاء من أمثال برهان الدين التادلى (بالمثناة الفوقية وفتح المهمل، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضى المالكية فى دمشق الذى توفى عن إحدى وسبعين سنة، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة، فى الحرب مع تيمورلنك. وكان ثابت اليقين، شجاعاً، جريئاً، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوى وغيرهم من مؤرخى العصر. وكان شديداً على أهل العقل، لا يتردد فى تعزير أو سجن من يراه ميالاً إلى مقالاتهم. وبوازيه فى العداء للعقل تقى الدين إبراهيم بن محمد بن مفلح الحنبلى، قاضى الحنابلة الذى خرج إلى تيمورلنك، وسعى فى الصلح معه، متشبهاً بابن تيمية حين صالح غازان، فقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور، ودعا له، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله، فعاد بحسرتة لم يغم شيئاً، ومات بأرض البقاع، بعد حريق دمشق، فى أواخر شعبان من سنة ثلاث وثمانمائة. ويرى عنه ابن العماد، فى (شذرات الذهب)، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد فى حضرة تيمورلنك الذى مال إليه (لارتباط النقل بعقلية الاستبداد) وتكلم معه فى الصلح قبل أن يغدر به. وفى موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسى الحنبلى ومحيى الدين بن العز.

وفى المقابل من هؤلاء جميعاً، ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل. وتبرز علاقات التناص اثنين منهم فى دلالة الحضور التاريخي والصلة المعرفية. أولهما جمال الدين عبد الله بن إبراهيم بن خليل البعلبكي الدمشقى المعروف بابن الشرائجى الشافعى. وثانيهما إبراهيم بن محمد بن راشد برهان الدين الملكاوى الدمشقى الشافعى. وقد قرأ الثانى على الأول فى الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث

حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التى احتج فيها تيمورلنك دمشق الفيحاء، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها، وذلك بعد أن تخالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور، وتآمروا جميعاً على السامة الذين حرّموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية.

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية فى مستفتح شهر محرم، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة. حين ارتفع سعر القوت إلى ما لم يبعد من قبل، فأعجز العامة. وأللقهم عراة جائعين سائلين فى الطرقات والجوامع، وذلك فى الوقت الذى استقر القاضى نور الدين بن مكى الدميرى قاضى قضاء المالكية عوضاً عن القاضى ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعهد به السلطان. ولم يستعمر الناضى الجديد سوى أسبوعين تقريباً، فسرعان ما عزله السلطان، وأعاد ابن خلدون الذى سرعان ما عزله مرة أخرى. وتأتى الأخبار من دمشق بكثرة العسكر الشامى وسقوط مدينة حلب فى يد تيمورلنك الذى فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصي، ونودى فى دمشق بالتحول إلى المدينة، والاستعداد للعدو، فاخبط الحال، وعظم ضحك الناس وبكاؤهم. وتواردت الأخبار أن نائب السلطان همّ بالفرار من دمشق، فردّه العامة رداً قبيحاً، واستعد الجميع فى مصر، معركة الدفاع عن دمشق.

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التى يستهلها صوت المؤرخ القديم، فى مسرحية سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب (بدائع الزهور فى قائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنبلى على وجه الخصوص. ولا نغادر هذه النقول إلا لإكمال منمنة التناص بما هو متاح فى تواريخ العصر وبراهم رجاله، من مثل ما كتبه ابن حجر فى (إنباء الفجر) والمقبرى فى (السلوك) وابن تغرى بردى فى (النجوم الزاهرة) والسخاوى فى (الضوء اللامع) وابن العماد فى (شذرات الذهب). وما ينطقه «المؤرخ القديم» نقلاً عن ابن إياس، فى منمنة سعد الله ونوس، يطلق فاعلية شبكة من المسابقات المتناصة التى تضمنا فى حضرة عالم تاريخي، متعدد الأبعاد والإشارات، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد، ولا يخفى فيه رجل

(التوحيد)، و(فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال). وما أشبه التادلي وابن النابلسي وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحي ببعض من نراهم بين ظهرائنا، صباح مساء، يكفرون إخوانهم المسلمين، لا لشيء سوى أنهم يؤمنون - مثل الشرائحي - بأهمية العقل حجة الله على خلقه، ويرون فيه أداة الاستنارة التي تفضي إلى أكمل مراتب المعرفة، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرط التكليف، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه، ويكلفنا بما يرد في هذا الخطاب لأنه خلقنا أحراراً، نختار ما نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال. ولكن حجة جمال الدين الشرائحي لا تنفع قضاته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضائنا المعادين للتنوير) فيأمرسون بحرق مخطوطاته في صحن الجامع، ويقيمون عليه الحد بما يكسر كبرياءه، ويلقونه في السجن، لأن الله وهبه عقلاً فلم يعطله، وفكره لم يتردد في الاجتهاد به، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه، فأدرك أن الذي يجتهد خير من الذي يحمل أسفاره، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث.

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد، لا تبقى سوى سلطة التقليد، يمثلها قضاة يتهون عن الجدل والجدل، ويلغون حق الاختلاف، ويسيرون إلى قتال عدو الأمة بعد أن حجروا على أعز ما فيها، فينتهي الأمر بهم إلى الخسران إما قتلاً في معركة غير متكافئة، أو حسارة على غنم لم يتحقق. أما التادلي الذي قتل في المعركة فيعلن قبيل موته، في المسرحية، أن العيب فيهم قبل أن يكون في السلطان الذي خذلهم، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة، يعرف كيف يقود الأمة في شدتها. وأما ابن مفلح فيدرك، بعد الكارثة، أنه نزع من الناس سلاحهم، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها، وجرد دعاة العقل من حقهم في الاجتهاد، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم، فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل.

وثمانمائة كتاب الرد على الجهمية لعثمان الدرامي، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيري، وأنكر عليهما وشنع، وأخذ نسخة من الكتاب، وذهب بها إلى قاضي المالكية التادلي، فأغلق القول للملكاوي، وأمر بتعزيز جمال الدين الشرائحي وضربه والطواف به، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضب فضربه ثانية، ونادى عليه، وحكم بسجنه.

وقد حدثت واقعة القراءة، تاريخياً، بعد حوالي أسبوع من وصول خبر نزول تيمورلنك سيواس وقتل جماعة كثيرة من أهلها، واقتراه من حلب التي فتحها بعد ذلك بحوالي شهر، فنهبا وقتل أهلها في الحادي عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة. وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة، ويحرق الناس بالنار، ويحصد الضحايا بكل سلاح، حتى صارت الرمم طول القامة، والناس تمشي فوقها، وعمل من الرؤوس منائر عدة مرتفعة، وجعلت الوجوه بارزة يراها من يمر بها، فيما يقول ابن إياس. وبدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم، وكفوا عن تكفير بعضهم البعض، وعن وصم مخالفينهم بالخروج على الملة، استمرت عقلية التعصب التي ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص في مسرحيته، ومنها التفصيصة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص.

ففي هذه التفصيصة، تخديداً، يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين الشرائحي (كذا في كتب التاريخ المطبوعة وليس «الشرائحي» الموجودة في طبعة المسرحية الصادرة عن دار الهلال - القاهرة) إلى حلقة العلماء، وأحد المعممين يحمل كيساً من الكتب المخطوطة هي جسم الجريمة التي ارتكبتها الشرائحي وأداتها. ويعلن التادلي (وليس «التادلي» التي وردت في طبعة دار الهلال) تهمة التخليط في الدين، ويشي عليها ابن النابلسي الذي يتوه في المسائل ويستحل الأوقاف، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشيء إلا لأنه يخوض في القدر، ويقرأ كتب المعتزلة «مجوس الأمة» و«الكفار من» المتكلمين والفلاسفة، من أمثال (الرد على الجهمية والمجبرة)، و«المغني في علوم

شاهدًا على محنة العقل وانكساره، وسط ظلامه الثقيل، إلى أن توفي سنة عشرين وثمانمائة.

هذا ما يقوله التاريخ الذى تلتقط دلالته منمنمات سعد الله ونوس، فى مسرحيته التى توقف العين والعقل عند هذه الدلالة، لكى لا تغفلها الذاكرة، أو يسهو عنها الوعى. ولعل ذلك هو السبب فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمنماتها بتفصيل أخير، يُكثف الدلالة المولدة للنص كله، فى بعد من أبعاده الحاسمة، فنرى الشيخ ابن الشرائحي مرفوعًا على صليب، بوجه الخطاب الأخير إلى عصره - عصرنا قائلًا:

أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحي، آمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدر على عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمرى، فاستدعانى قضاة دمشق الأربعة، وبعد السب والضرب، وإحراق كتبى، رمونى فى سجن القلعة. وحين حل تيمور فى ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمداфعته، أبكاني القهر وعز عليّ ألا أكون مع الأمة فى مواجهة هذه المحنة.

ويعمى ابن الشرائحي فى خطابه الذى قد لا تتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخي فى النهاية، فيظل المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحي نقيضًا لوجود دعاة التقليد من أهل الدين، وطفاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء، فلا نعجب أن اتفق الجميع على عدا ابن الشرائحي رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء، فهو رمز العقل الذى تجسده المنمنمات التاريخية، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسر انكسرت اندفاعه التقدم، وتحول التاريخ إلى واقع موحل وزمن سقيم.

٣ - قناع ابن خلدون:

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟

هكذا تتواشج عناصر المنمنمة التاريخية، موظفة معطيات التناسب وعلاقاته، فى مسرحية سعد الله ونوس، لتبرز علاقة التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة، تخريم الاجتهاد وخراب الديار. وتستعمل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين، وصمًا إياهم بالزندقة والكفر، موضع الخائن الذى قدم العيون إلى أعداء الأمة، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمور لك على دخول دمشق، وكتب له جميع خططها، هو نفسه الذى شدد النكير على من خالفه فى رأى والاحتجاج، ووصم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر. ولم يكن يختلف فى ذلك، كافيًا، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهاد التتار، فسقط تحت سناجكهم، لأنه حَجَرَ على عقل الأمة وقمعه بالتقليد، فكلاهما وجه للعلّة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها. والنتيجة هى ما يصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمور لك، دمشق التى أصبحت، بعد البهجة والسفرة، أطلالًا بالية ورمًا خالية، لا ترى بها دابة تدب، ولا حيوان يهب، سوى جثث احترقت، وصور فى الثرى قد تعفرت، فإننا لله وإنا إليه راجعون لعظم هذه المصائب، وشناعة هذه النوائب، فيما يقفه سعد الله ونوس عن ابن إياس الذى يمضى قائلًا، فيما كان ينقله سعد الله ونوس: فكم توقظنا حوادث الأيام، ونحن فى ليل الغفلة نيام، فلا نعتبر على ما جرى للأنام، ولا نرجع عن ذنوبنا والآثام.

ولعل العدالة الشعرية القاسية التى ينطوى عليها التاريخ، عادة، هى التى قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد، فى مسرحية سعد الله ونوس، فمؤرخو العصر يحدوثونا عن أن ابن مفلح أدركه الموت، غمًا، بعد استشهاد التادلى بأشهر معدودة، واختفى أمثال النابلسى وابن العز. وسرعان ما تولى إبراهيم الملكاوى فى جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة، ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحي الذى وصده مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهيمًا شجاعًا مهائمًا، حدًا كله، لا يعرف الهزل، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى، فقطعها مدة طويلة، ثم رجع إلى دمشق، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل

مناورات السياسة وصراعات القوى والأعياب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس والقضاء. وتنقل في بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتي إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمئة للهجرة، وتفرغ للتأليف ثمانين سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها في تونس، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التي قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمئة للهجرة) التي ظل بها تسعة عشر عاماً قبل أن يرحل في ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق. ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس، في سبيل الدفاع عن كرسي حكمه الذي كان أهم عنده من قضية الأمة ومحتتها.

ولم يكن بقاء ابن خلدون، في دمشق، دفاعاً عن عروبة أو إسلام، في مسرحية سعد الله ونوس، وإنما سعيًا إلى معرفة لا تفارق المنفعة، أو منفعة لا تفارق المعرفة. يخشع على ذلك فضول المؤرخ في تعرف النظام العالمي الجديد الذي ترأسه تيمورلنك، ويدفعه داؤه القديم الذي لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء. ويسعى ابن خلدون إلى تيمورلنك، باحثاً عن وجه آخر من العصبية التي تنبئ على المصلحة، وتحقق بالقوة، كما لو كان، بعد أن «أدرك العبر»، في «ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر»، قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ في عصره من «ذوى السلطان الأكبر»، ذلك السلطان الذي أصبح يخايله بحلم واعد عن نظام عالمي جديد، لا مكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها، ونوع واحد من علماء المعرفة التي لا تفارق المنفعة أو المنفعة التي لا تفارق المعرفة. وتحدث الصفة، خارج أسوار دمشق المحاصرة: يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطعم فيه، ويشتري تيمورلنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشتري رضا الغازي بهويته القومية، فلا تريح تجارته.

وتتحول هذه الصفة التاريخية، في علاقات التناسخ التي تشدها إلى عصرنا وتقرنا من عصرها، إلى مواز رمزي، أو قناع للعقل البراجماتي التي نرى تجلياته حولنا، الآن، وفي

ذلك سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ) في مسرحية «منمنمات تاريخية». وكان تيمورلنك وجنوده على أبواب دمشق وحول أسوارها، بعد أن فرغوا من نهب حلب وتدميرها. وكان السلطان الغلام، الناصر فرج بن برقوق، قد انسحب بقواته عائداً إلى القاهرة، بعد أن نعى إليه الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلى مصر للثورة بها، واقتلاعه من كرسي السلطنة الذي لم يكذب ينعم به، فترك أهل دمشق وحدهم في مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء. وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة، في ركاب السلطان الذي استدعاه من ضيعته بالقيوم، بعد أن كان قد خلعه من القضاء للمرة الثانية، وأقنعه داودار السلطان ببلين القول وجزيل الأنعام أن يسافر في ركاب السلطان، فأصحب ابن خلدون وأطاع، وسافر في الركاب، في منتصف شهر المولد الكريم من سنة ثلاث وثمانمئة للهجرة، وأقام في المدرسة العادلية، وظل هناك بعد انسحاب السلطان: يراقب الموقف، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسي من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد (تيمورلنك)، ويتحين الفرص، ويتروى في الموقف بما تمليه نزعة العملية الختفية وراء قناع من الحياد العلمي، الحياد الذي كان يدفعه إلى أن يردد، في المسرحية، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه، أو أن يلغيها تماماً، كي لا يجرفه الهوى أو يزور الوقائع.

وإذا كان ابن مفلح، صوت النقل الغالب في المسرحية، نادى بالصالح مع تيمورلنك، تقليداً لما فعله ابن تيمية من قبله، فإن ابن خلدون صوت العقل الذي يرفض التقليد، ويؤكد النظر العقلي، ويقول في مقدمة تاريخه إن التقليد عريق في الآدميين وسليل مرعى الجهل الذي هو بين الأنعام وخيم وبيل، ينتهي إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملي الذي يحلل أسباب الوقائع والأحوال تحليلاً نفعياً، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد.

وكان ابن خلدون في الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق، أنفق أكثر من نصف قرن في

مسرحية سعد الله ونوس، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهوى القرطاس والدواة والريشة، استعداداً للكتابة، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها. ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فنسمع نصوص المؤرخ التى تستعاد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً».

وانطلاقاً من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطاني، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمورلنك الذى يرنو إليه السلطان فرج الذى انصرف عنه، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة، حين يرفض ابن خلدون أن يهدئ الخائفين من أهل دمشق، أو يحملهم على الجهاد، أو يقودهم إليه، فهو لم يأت مقاتلاً بل مؤرخاً، ولا يحمل قلماً لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره، ولا يؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ بل بتحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر، ويحتقر الذين يضجون بحياتهم من أجل الأوطان، ولا يرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، دون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية، فينتهى بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة. وحين يسأله تلميذه الفتى ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحيات إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشى، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز فيه لملاقاة تيمورلنك، بعيداً عن الرقباء، متديلاً من سور المدينة، حاملاً إلى تيمور هديته الدالة التى كانت:

مصحفاً رائعاً حسناً من جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للأبوصيرى فى مدح النبى (صلعم) وأربع غلب من حلاوة مصر الفاخرة.

وإذا كانت الهدية الرمزية التى وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة عن سؤال الفتى شرف الدين، فإن الجانب الفكرى يعقلنه ابن

كل يوم من أيام هذا الزمان، حيث تنكسر الأحلام القدرية الكبرى للثقافة الوطنية، نتيجة الكوارث القومية التلاحقة، فتتكرر مخيلة العقول العربية التى تنجذت إلى آيات نظام عالمى واحد، هو مجلى عصرى من نظام تيمورلنك الذى وصفه ابن خلدون بأنه «سلطان العالم وملك الدنيا». وعلى قدر الصنفقة تأتى العقلنة التى تقوم بتحسين السقوط، ومن منطق البيع يأتى التبرير الذى يستبدل حلمك بحلم، ويسوغ رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها على تلميذه الفتى، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلاً:

ألا تعلم يا شرف الدين أن صبعة الدين حالت، وأن عصبية العرب زالت، وأن الجهاد لم يعد ممكناً.

وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى عصرنا، وتصل الحاضر بالماضى، ومسلماً بغير طرفية، ويضعنا فى قلب علاقات التناص التى ترد عجز الأزمنة على صدها، والعكس صحيح بالقدر نفسه، خصوصاً حين يمضى ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلاً إنه ليس مفيداً كما يظن، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجردها، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط، حين انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة، ونزل بالعمران شرقاً وغرباً، فى منتصف المائة الثامنة، الطاعون الجارف الذى جاء على حين هرم الدول، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطانها، وانتفض عمران الأرض بانتفاض البشر، فخربت الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم، وضعت الدول والقبائل. وكأنما نادى لسان الكون بالخمول والانقراض، وتبدل الخلق من أصله، وتحول العالم بأسره، فهو خلق جديد وعالم محدث، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه.

هذا الخلق الجديد، أو العالم المحدث، يبدأ من مبدأ الذات الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع، ويحاكيه على نحو لا يبقى للبشر سوى الجريان مع الدورة التحتمية التى لا تترك لهم، حين تشرف الدولة على الهرم، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال. هكذا نرى ابن خلدون، للمسيرة الأولى، فى

وفى التاريخ، يسأل تيمور لنك ابن خلدون عن أحوال موطنه، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها، جبالها وأنهارها، قراها وأمصارها ومسالكها، حتى كأنه يشاهدها، فيسمع ابن خلدون ويطيع، سعيداً بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع. وحين يتهمه تلميذه، فى المسرحية، بأنه يقدم للغزى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجاهة، ويسهم فى تخريب الأوصان، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لا يعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو القومى، فقد أدرك أن هذه البلاد التى بنوح عليها تلميذه مهترئة، ومغزوة بلا غزو، وأنه لا يخجل من السير فى ركاب تيمور لنك أو نظامه العالمى الجديد، لأنه يريد أن يعرف، وأن يسجل، وأن يستكمل خبرته، وأن يزيد علمه إتقاناً واكتمالاً. لقد سار فى ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا حذاء لتيمور، فيما يقول القناع فى المسرحية، وأن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذى يبحث له عن الثمن المناسب فى أى مكان.

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلح عليها: يحدثه عن غربته، بعيداً عن المغرب الذى هو أصله، وعن مصر التى هى محل عمله وتجارته. ويطلب منه أن يؤنس غربته بأن يعرف له ما يريد، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره. فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوماً يياكره ويروحه. ويشهد حريق دمشق وخرابها الذى لم يشر إليه تفصيلاً فى التعريف برحلته (أترأه كان خجلاً؟). وينتهى الأمر به إلى شئ قريب من الذى انتهى إليه حظ صديقه قاضى قضاة الحنابلة، فلا ينال من تيمور شيئاً - حسب ما يرويه لنا فى التعريف - بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارهة التى طلبها منه تيمور فأهداها إليه، مكافأة على اصطناعه إياه، وإحلاله فى مجلسه محل خاصته. ويعود إلى مصر التى يرده تيمور إليها، دون بغلته، فيصلها فى الشهر نفسه الذى توفى فيه صديقه قاضى قضاة الحنابلة ابن مفلح.

وفى القاهرة، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى. يتاجر فيما تغلّه ضيعته فى الفيوم، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية وال عمران، ويتولى قضاء المالكية ويعزل عنه أربع مرات فى سنواته الخمس التى عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته.

خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة، فهمة رجل العلم ليست إثارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار بل تحليل الواقع كما هو، ذلك لأن للمعمران قوانين ثابتة مطردة كتلك التى تحكم الفصول فى تعاقبها والليل والنهار فى اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد. وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدي جديد، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم.

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمور لنك ممثلاً هذه العصبية الجديدة، الغازية، آملاً أن يجد عنده ما لم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها. ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلًا إن المرء يكون محظوظاً حين ينجو بنفسه وعلمه فى زمن السقوط والفوضى، والعاقل من لا يضيع منفعة العلم أو علم المنفعة، فقد تكون قبسة الضوء الوحيدة، فى الغروب الشامل، هى وصف هذا الغروب والشهادة عليه.

هكذا يقع ابن خلدون، التاريخ والقناع، فى حبائل علمه النفى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم، وبعد أن أسهم هو وأمثاله فى هزيمتها من الداخل. وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص، حيث ينطق القناع، فى المسرحية، نصوص «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً». ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد، ونراه وهو ينحنى فى حضرة تيمور لنك، ويقبل يده التى مدها إليه، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس، قائلاً له:

أيديك الله! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك... لأنك سلطان العالم وملك الدنيا. وما أعتقد أنه ظهر فى الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأوليين بالمغرب عن ظهور نائر عظيم فى الجانب الشمالى الشرقى يتغلب على الممالك، ويغلب الدول، ويستولى على أكثر المعمور.

بمشاهد سفك الدماء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم، فضلاً عن انتهاك الأعراض وتقطيع الأجساد وتكثيم الأنفاس وشى المعذبين الذين يتطلعون إلى أولادهم وبناتهم يوطأون، ويلاط بهم من غير ستر، فى وضع النهار. وإذا يلعب التناس دور، فى الإشارة إلى الانحدار الشامل والعنف الهمجى، فى القرون التى يؤثرها سعد الله ونوس مادة لمنمنماته التاريخية، منذ (مغامرة رأس المملوك جابر) ١٩٦٩، فإن فاعلية التناس تصل الماضى بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العارى الذى نراه حولنا، فى كل يوم من أيام هذا الزمان الذى نصرخ فيه قائلين: ما أشد وحشة هذا العالم.

وحتمية النهاية فى هذا العالم، كالغروب الشامل والسقوط الكلى، دوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير الذى انتهى الأمر به مصلوباً مع الشرائح، فى خانمة المسرحية، فى عتمة القهر الماحق. ولا غرابة أن ينتهى كل شئ، فى النص، بصرخات المجدوب المروع الشاهد العلامة، والضحية النذير، يركض بين الأنقاض والموتى، مرعوباً ظامئاً، ويردى يتدفق قلبه بزيادة وشدة لم تعهد منذ سنوات، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل. لكن صراخه الخفيف يصك مسامع المشاهد - القارئ ويغز وعيه، فلا يتركه إلا بعد أن يدفعه إلى أن يفكر، بدوره، أو يسح عن قبسة ضوء تكون بداية للنور، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة.

والواقع أن رمزية شعبان المجدوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دالتين متناقضتين، يتعارض فيهما الجذب والخصب، النهاية المحتومة والبداية المقموعة. لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء فى معنى الرى، والعودة إلى صدر الأم أو رحم الأرض أوحضن الوطن المستباح. أما شعبان المجدوب فشاهده دائماً، فى التفاصيل الدالة للمسرحية، يحمل النهاية فى ملامح وجهه، ونبرات صوته، وأسماله الغريبة الممزقة، ونظرة عينه التى تبصر ما لا يراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى ينفذ إليها سواه. وحضوره الذى يجمع التناقض بجوار بين لمسة الرحمة وشعيرة الإدانة ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول

ويشهد فى السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذى أجابه إلى الصلح الذى طلبه منه. ويشمل إليه الرسول ثمن البغلة التى أخذها منه تيمور، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان، ويكتب فى «التعريف» أن الثمن الذى وصله بعد مدة - كان ناقصاً، غير أنه بحمد الله - تعالى على السلامة والخلاص من وورطات الدنيا. ولكن هل خلص حقاً من وورطات الدنيا؟

٤ - وورطات الدنيا

من الذى خلص من «ورطات الدنيا»، فى مسرحية (منمنمات تاريخية)؟ لا أحد. وقع الجميع فى شرك متباينة، وبراثن قوى غاضبة، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة. وبقيت المحصلة النهائية واحدة، قرينة الخراب الذى أطبق على الجميع والذى ترك دمشق أثراً بعد عين. وتطفئ رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها، مخيفة، بشعة، ملحة، كأنها تريد أن تدمى وعى المشاهد القارئ، وتستفز له ليفارق سباته التقليدى، وي طرح عنه ربح العادة والتطبيع، ويتورط فى وورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة. ومن ثم يطرح هذا المشاهد - القارئ على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين. «أيمكن أن تنهار الأمة إلى هذا الدرك من التمدد والحدلان؟ ولماذا؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الحديد مفتاح أبوابنا؟ هل كان التناثر هناك أم ههنا؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمور المعاصر: هيت لك؟

ولأن النمنمة تصوغ رؤيا فاجعة، فى تفاصيل قاتمة، دامية، فإن الدمار يشمل كل شئ، ولا يسجو منه إنسان أو جماد أو حيوان، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة الكونية التى لا تبقى ولا تذر، دون أن يستطيع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم. وليس بمائل برودة الطبيعة القاسية التى تحفو الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها المنحوسة، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى الذى يفتش تفاصيل المسرحية فيفرقها

أو لأنها بعض مخزونه الشعوري أو اللاشعوري. واختيار الدال من المعروف سلفاً له أهميته التي لا تقل عن أهمية التذكير بنظيره الدال في ما كاد يشحب، أو شحب بالفعل، في الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومي للأمة، خصوصاً في المنطقة التي تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضي في معنى من المعاني. لكن يوازي ذلك في الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضي، أو الكشف عنه، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود، في منمنمة لها دلالاتها التاريخية المكشفة، ووظيفتها التحريضية المعقدة. وأنصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب؛ ذلك لأن فعل الاختيار لا يمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة، فكل واحد من هذه الأفعال طرف في عملية بنائية واحدة، متفاعلة العناصر متضافرة العلاقات. وهي عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية، في النهاية، بالقياس إلى عنصر التقنية الذي يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفاً إلى عنصر وظيفي في تجربة درامية حوارية. والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية، تتصارع فيها الآراء - كلياً أو جزئياً - وتختلف فيها الأفكار، ويدخل المتفرج - المشاهد طرفاً واعياً، فاعلاً في صراع الفهم والتفسير، والحكم والتقييم. ومن ثم يؤدي المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية، وفضاء للحياة المدنية الفعلية، حيث الإمكان الحقيقي لتأمل الشرط الإنساني وممارسة الحوار.

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكد سعد الله ونوس، كثيراً، من أن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي. ومعنى ذلك أن المتفرج الذي يسعى إليه سعد الله ونوس ليشارك (منمنمات تاريخية) هو المتفرج الذي يقبل على المسرحية، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعي والوجودي في ضوء المنمنمات التي يقدمها الكاتب المسرحي للحكايات المعروفة سلفاً بشكل أو بآخر، الحكايات التي هي عنصر تأسيس في وعي هذا المتفرج

الموت. وهو لا يجد ملاذه إلا في صدر ريحانة الوجه الأنثوي من حضوره الذي يدرك أن الكل تثار، وقومنا تثار والتثار تثار، كلهم تثار، كلهم جلادون والضحية هم الفقراء.

أما بردي الذي يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث، في المنمنمات التاريخية، فنرى ماء أول مانراه في غاية من الضحالة، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة، حين هم نائب الغيبة في دمشق بالفرار، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب. وتبدل ماء النهر كما تبدل صور المرأة بتبدل ما يواجهها، من ضعف أو قوة، انحسار أو اندفاع، فتجرف المياه الأغصان والجذوع المنكسة، أو تغمر ما حول الضفتين، أو يفيض الماء في موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة.

هذا البعد الرمزي الذي يصل بين التوظيف الدلالي لشخصية شعبان وماء بردي هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية، خصوصاً في طابعها الذي يدني بها من بنية الأمثلة، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية، بوصفها مجازاً مزدوج البعد، متبادل الدلالة، متعدد الإشارة. وذلك بواسطة عملية من المناقلة الدائمة التي تجعل من الماضي حاضراً والحاضر ماضياً، ومن العام خاصاً ومن الخاص عاماً، ومن اللازم ملزوماً والملزوم لازماً. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على النمنمة التاريخية الدقيقة، والجهد المضني الذي تراض به تفاصيل التناس فيما يشبه تراكيب الأرابيسك، فإن هذا الحرص نفسه هو المبرر التقني لوظيفة دال النمنمة، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء. إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضي بعين الحاضر، ولكن دون التخلي عن تاريخية الماضي، وقراءة نصوص الحاضر بعيني الماضي، مع الإبقاء على تاريخية العصر في الوقت نفسه.

وليس مصادفة، والأمر كذلك، أن يلجأ فنان النمنمة التاريخية، سعد الله ونوس، إلى أحداث معروفة سلفاً، وأن يعتمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد - القارئ مقدماً، إما لأنها جزء من بنية الوعي الثقافي لهذا المشاهد - القارئ،

ووجودانه، لكن بهت دلالتها لكثرة الألفة والعادة، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة، لتغدو من جديد موضوعاً لتأمل الشرط الإنساني وممارسة الحوار، إما حول وجودها نفسه، أو أى وجود مغاير ترتبط به، على سبيل التضمن وال لزوم.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن التناس هو سدى مسرح سعد الله ونوس ولحمته، حين نقاره بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه. وسواء أخذنا عن (الفيل يا ملك الزمان) أو (مغامرة رأس المملوك جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ فى مستوى، أو عن (سهرة مع أبى خليل القبانى) ١٩٧٣ وأمثالها فى مستوى ثانٍ أو عن (رحلة حنظلة) ١٩٧٨ و(الاغتصاب) ١٩٩٠ فى مستوى ثالث، فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة، متنوعة، متجاورة فى علاقات التناس الذى يغدو قانوناً بنائياً متعدد الوظائف فى كل هذه الأعمال. وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربى، بأنواعه المختلفة، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة فى الحاضر الذى لا بد من نقضه، أو نقده. إن ما ينطوى عليه هذا التراث من مخزون نفسى فعال، فى الحاضر، وأبنية القيم التى لا تزال تتحكم فى شعورنا ولا شعورنا الثقافى، يجعل منه أقرب إلى المرأة التى لا بد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها فى دون رتوش تجميلية.

وتعكس أغلب المرايا، فى مسرح سعد الله ونوس، إشكال «السلطة» وعلاقتها القمعية التى تحول منمنمة التناس أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو طبيعتها البنيوية التى تجعل «الملك هو الملك» فى كل الأحوال، ولكن الأمر يختلف فى (منمنمات تاريخية) بالمقاييس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها، فهذه أولى مسرحيات سعد الله ونوس هذا التركيز على «دور» المتفعل بوصفهم الطليعة التى تسهم فى تقدم المجتمع أو تخلفه، فى صياغة علاقته التكافئة مع الآخر أو علاقة التبعية، فى تعبير العلم أو تبريره. صحيح أن علاقات «السلطة» وبينيتها تظل ماثلة فى المنمنمات، لكن بؤرة التركيز لا تفارق المثقفين الذين تصاغ

أدوارهم الشخصية بواسطة التناس الذى يستحضر شخصيات النصف الثانى من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة، تتحرك فى لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين فى لحظة السقوط أو الغروب الشامل. وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذى يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد، (فرج بن برقوق، تيمور لك) ويدعمه منطق النقل والتقليد، وقطب الإيجاب الذى ينطوى على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة، سعاد وشرف الدين) المتطلعين إلى حياة حرة عادلة، حافلة بإبداع العقل الإنسانى ومراحه الخلاق. ويهدف السؤال الجذرى الذى تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف القطب الذى ينجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيؤثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذى هو مصيرنا.

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التى تصوغه، والتركيز على منمنمة المنمنمات التى تعطى لكل بعد من أبعاده قدراً متساوياً من الحضور. والمنمنمة، فى ذاتها، تؤكد تشظى الوجود الذى يولد السؤال، كما تؤكد طبيعته التى لا تنطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر.

إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحده، فى المنمنمة، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه. ولا شئ ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للمنمنمة، أو الحضور المتكافئ الأبعاد من الإجابات. والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور. وتعرية تقنية المنمنمة هى البعد الملزم لهذه النسبية التى لا يزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه.

وعنى ذلك تعدد الشخصيات، أو الإكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج - القارئ للاختيار بينها. وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها، لا من حيث هى لعبة

مفلح وابن النابلسي من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلي وابن مفلح، وبين ابن خلدون والشرائحى، وبين الشرائحي والمذكاوى، وأزدار وشهاب الدين... إلخ. وهى علاقة ملازمة للأمثولات التعليمية عادة. وتبرز التقابل بين العقل والنقل، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره، ورجل السيف ورجل الفكر، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع، والجيل الآفل والجيل الطالع.

وتوازي هذه العلاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان، سعاد وشرف الدين، ياسمين وإبراهيم... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة. أما علاقة التوازي فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق، ومن دلالة الوجه الآخر لابن خلدون، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتعبد نفسه، وتستبدل برجل العلم رجل المال، فى الحس العملى الذى لا يعرف سوى الشطارة.

وعندما يقول دلالة التاجر إن التجارة صورة الدنيا، وأصل النشاط والعمران، فإنه يصوغ تبريراً للسقوط لا يختلف عن تبرير ابن خلدون. ولا يختلف تبرير كليهما، فى التحليل الأخير، عن اعتراف التادلي الذى كشف عن جوهر إشكالية المثقفين، فى تقديره، بقوله:

قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا، ففتاقتنا عليها، ورحنا نتوسل الأسباب لكى نصل إلى المناصب. ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرامة، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاوة... وبدلاً من أن نكون طليعة الأمة، وكلمة الحق التى تقوم الأحوال، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء.

وذلك قول يخاطب به التادلي أقرانه من مثقفي أوائل القرن التاسع للهجرة، ويحاور به، فى الوقت نفسه، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل العقد الثانى من القرن الخامس عشر للهجرة.

جمالية خالصة بل لعبة تشخيصية حوارية، المتفرج المشاهد طرف فيها. وله حضوره المتعدد الأبعاد. شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها، وتضئ حاملها إلى جانب محمولها.

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص، وتنسج بواسطته نممة الأمثلة التى تنبنى بها، فإنها توازي بين الأداء السردي والتشخيص التمثيلي. وتوازي بين لغة الماضى ولغة الحاضر، لغة المؤرخ القديم التى تسترجع نصوص التاريخ وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانسة وكتابات كاشفة، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات، فى مناقشته بين الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلثة من التاريخ، بين ظاهر الشخصية وباطنها، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه، بين ما تقوله الشخصية وما يعلق أو يعقب به الشخص لها. وتتعدد الأدوار التى تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية، فتكتسب قدراً من التجريد، ولا نرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفاصيل النفسية الواقعية أو التى توهم بالواقعية، فهى أقنعة لا تقتصر الدور بل تشخصه فحسب. ولكن يزدوج الأداء، وتتعدد مستوياته، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية، فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول، فاعل التأمل ومفعوله، موضوع اللعبة ومن يؤديها. ومن ثم تنفرد بثنائية الأداء الذى يدخل الشخص فى الدور ويخرجه منه، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه، فى مناقلة متعددة الأبعاد، لا نراها إلا فى تشخيص أدوار «المثقفين» دون غيرهم.

ويعتمد هذا التشخيص، بحكم تجريده، على علاقات بسيطة البعد، حدية، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة. وهى علاقات تؤكد التنشيط بما تقتضيه من تعدد، وتؤكد النسبية بما تقتضيه من تجريد، وتفرض على المشاهد - القارئ دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات. وأكثر هذه العلاقات إلحاحاً هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائحي من ناحية والتادلي وابن

السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس

عبلة الروينى*

شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمحل بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى (عرضاً وجمهوراً) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كل مستوى من مستويات الحوار هذه نعتقد من كتابة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدنى، بل هو شرط قيام هذا المجتمع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.^(١)

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعد الله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائماً فى مسرح سعد الله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتجريح والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه ليس ثمة يقين ثابت أو صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للآخرين؛ لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهوى الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نافذة الحوار

هكذا أسس سعد الله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان «الحوار» وجدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح:

هو الأداة الأقدر، والمكان التمدنى الذى يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخى والوجودى، وهو المكان الذى يكسر فيه المتفرج معارضة كى يتأمل

* ناقدة مسرحية، مصر.

سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟
كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشاكل، أى أن التسييس فى مسرح سعد الله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسى، وهو فى جوهره وتعريفه - كما حدده فى البيانات المسرحية:

حوار بين مساحتين (العرض المسرحى)
(والجمهور)، واختيار دائم للوسائل الفنية التى
تحقق أعلى إمكانية لتقديم هذا الحوار.^(٢)

فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولم يهمله كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بين المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسى التحريضى الذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمشول أمام المخبرات العامة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سعد الله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخروج الجمهور فى مظاهرة عامة^(٣)، وأن المسرح كما قال بريخت: «لا يستطيع أن ينوم بثورة أو أن يبدل ببيان المجتمع».^(٤)

أدرك سعد الله ونوس أن فعالية المسرح ليست فى إنجاز الثورة وتغيير حركة التاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومية، وإمكان متواضع من إمكانات التغيير. وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأنه وسيلة جمالية توظف بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائد.^(٥)

اشغل سعد الله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مستوى العلاقات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية

- البدايات: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و ١٩٦٨.

- مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خليل القباني)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٩.

- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) - ١٩٩٠، حتى (الأيام المغمورة) - ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)، حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالمكونات النفسية والتوازى والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد محاولة تبسيطية لقراءة المشروع المسرحى المتنامى والمتنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية التى تسبقها، دون أن يتنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوجية. فليس ثم تحول أو انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائماً سعد الله ونوس بوصفها مقوماً جوهرياً من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضاً متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومراجعات مستمرة سمحت له بالفوص الأعماق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمال مصاغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية، لكى تفرى بـ «الحوار».

ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عندما طرح سعد الله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتبس فى عموميته، كان يجب عن

سابقتهما؛ إنها «ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية» بتعبير محمد ذكروب.

فجوهر «اللعبة» المسرحية في «الملك هو الملك» لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمي أو عملية التوعية التي يقوم بها، ولكن يكمن في طبيعتها الديمقراطية التي تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمون «اللعبة» يتعلمون ويعلمون في آن، وهم لا يحللون السلطة فقط وإنما يناقشون حولها أيضاً.

(اللعبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه متفرجاً أو مشاهداً، ولكن بوصفه طرفاً حقيقياً وفعالاً فيها. إنها كسر للعزلة بين العازل والمُعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلي الحر للحوار مع الآخر.

وفي الشكل الاحتفالي المفتوح في (حفلة سمر من أجل هـ حزيران) دعوة إلى المشاركة وتجرب مسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبرغم قصدية الدفع بالمتفرج وتوطئة في الحوار، حيث يضع سعدالله نوس في سياق العمل المسرحي متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه، فإن تلك القصدية «الوسائل التي تبدو مصطنعة هما محاولة لكسر طوق القسمة، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشاركة والتربيع عليه، لفتح نوافذ الحوار حتى لو تجاوز المتفرجون العرض المسرحي في الحوار الممتد بينهم. وفي استخدام «المقهى» الذي يقدم خلاله «الحكايات» حكايته في (مغامرة رأس المملوك جابر) شكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه في مجريات الأحداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والسياق نفسه لا يتخذ شكلاً صارماً أو معمارياً؛ فالمقهى ليس مكان الحدث ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصلبة) ومن خلاله يكسر الطوق الباس للعرض المسرحي، ويتخلص من طقوس العمل الدائري العام لتحقيق إمكان انغماسي ولانتمزاع هامش للارتجال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار، عزلة تشكيلية، كما أن وضعه بوصفه مكاناً يعكس طبيعة داخل الحياة الاجتماعية والبيئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية في إبداع الصورة المسرحية.

لم يقدم سعدالله نوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل النهائي؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية «تامة» أو «مغلقة»، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحي نصاً مقترحاً مخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

في كل مسرحية من مسرحيات نوس هامش مطروح للبحث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كي يملأها العرض المسرحي. هكذا طالب سعدالله نوس كل مخرج مسرحي يتناول أعماله ببحث مواز على المستوى الإبداعي لبحث النص الذي يقدمه بوصفه مؤلفاً، دون أن تعني دعوته معارضة النص أو تشويه مقولته الرئيسية، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها في جغرافيا وتاريخ جديدين.

في تجربة (سهرة مع أبي خليل القباني) التي قام بإخراجها فواز الساجر مثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله في مقدمة نص (القباني) :

إن محاولتي لتقديم الشريحة التاريخية العريضة التي نشأ فيها القباني، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العرض بأكثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعض المشاهد بما لا يربك الصورة العامة عن العصر واتجاهاته.^(٦)

ويشير أيضاً إلى أن:

هناك إمكانات عديدة لتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأسلوب الذي اتبعه في خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحاً أولياً والتقييد به غير ضروري.^(٧)

وعندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق:

أجريت تعديلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل في رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التي تتناول تجربة القباني، ونضاله من أجل إقامة مسرح في دمشق.^(٨)

لم يقفز سعد الله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً للياس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمائية السطحية. بدت مراجعته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/ المجتمع:

هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه .. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعاضد فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناء التقليدية والأخلاقية المفوتة .. لم يعد تقرير السلطة هو شرط تحقيق التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هز سكونه ونوساته واستغراقه بالخرافة.^(٩)

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص فى مسرح سعد الله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى من حيث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعا من آحاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية فى نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية فى الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك «أمور برجوازية».

لم يقفز سعد الله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى التاريخى ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تمييز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعمق ونفاذ، وإنه باختصار فك ارتباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

وقبل سعد الله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن «أعماله الكاملة» (مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لفته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص. وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعد الله ونوس وأعلن رضاه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائماً على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقيني والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟

سؤال راوده كثيراً حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حظلة) المأخوذة عن (موكبوت) لبيتر فابيس. كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعد الله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسطوا التاريخ فى فورة حماسهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفاً قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

المسرحية وطرحها السياسي بمنطق كان سائداً في عام ١٩٤٨ دون حساب لمسيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأتينا مازلنا نواجه إسرائيل بآليات لاهوتية وبدائية، وأتينا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعي تاريخي.^(١١)

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هي موقف أصيل لهذا الكاتب، لم يتنكر فيها لمركزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت «الليبرالية» - التي أشار إليها في مقدمته لكتاب (قضايا وشهادات) - ملتبسة على من كاتب يستند بعمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إلى:

هل تظني أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح في سياق ليبرالي.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة - نحن الماركسيين - أننا لم نقدر ثراء الليبرالية وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسي أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتي مغلقاً على نصوصه وشعاراته.

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما في العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب «بيروستروف»، كنت أتوقع حدوث أزمة وعي لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث نوع من التمزقات والصدامات على مستوى الأفراد والأحزاب معاً، وكلم كانت المناجاة موجعة حين نظرت حولي وحدث أنه لم تحدث أزمة وعي ولم تحدث تمزقات أو فissions، بل وكان يتم التكيف وتبعية فاضحة مع هذا التغير الكبير الذي يطال بني نظرية عميقة.^(١٢)

المفاجأة نفسها أصابته في المعركة السياسية التي أحدثها نصه المسرحي (اغتصاب) المستند إلى نص الكاتب الإسباني بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، التي تناول فيها سعدالله ونوس الصراع العربي الإسرائيلي، واقترح في نهايتها حواراً مفتوحاً بينه وبين الدكتور «موجن»، إحدى الشخصيات الإسرائيلية في النص.

امتد الخلاف السياسي إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى سعدالله أن كثيراً من المثقفين يتناقشون حول

الهوامش:

- (٦) مقدمة سهرة مع أبي خليل القباني، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، مج ١، ص ٥٨٧.
- (٧) نفسه، ص ٥٨٨.
- (٨) نفسه، ص ٦٨٥.
- (٩) انظر حوار مع ماري إلياس، مرجع سابق.
- (١٠) الأعمال الكاملة، مرجع سابق، مج ٣، ص ٦٤٨.
- (١١) نفسه، ص ٦٩٢، بتصرف يسير في الصياغة.

- (١) انظر حوار مع ماري إلياس، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، يناير ١٩٩٦، ص ١٠٤-١٠٦.
- (٢) الأعمال الكاملة (٣ مجلدات)، الأهالي للصباغة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، مقدمة مستندة إلى المحمّد جابر، مج ١، ص ١٣١.
- (٣) الأعمال الكاملة، المرجع السابق، مج ٣، ص ٢٣٨ - ٢٣٩.
- (٤) المرجع السابق، مج ٣، ص ٣٦.
- (٥) المرجع السابق، مج ٣، ص ١١٥.

ونوس كما رأته

هناء عبدالفتاح*

أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية.. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح.

بيتر بروك^(١).

كان لقاءى الفنى بسعد الله ونوس لقاء عاديا من تلك اللقاءات الفنية التى تحدث فجأة ثم سرعان ما تنتهى. تمّ هذا اللقاء فى الشهور الأولى من عام ١٩٧١. فقد قرأت له مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) الصادرة فى إحدى المجلات القاهرية الأسبوعية. استفزتنى قراءتها، فأتبعتها بقراءات متعددة متتابعة؛ كشفت لى كل قراءة منها استقراء جانب آخر من جوانب الإبداع الدرامى فى نص ونوس، وغوصاً أتلّمس فيه كاتباً يضع خشبة المسرح بكل مفرداتها وتقنياتها نصب عينيه، ويخلق اتحاداً ما بين الدراما والمسرح، وترابطاً ما بين الفعل الدرامى والحدث المسرحى، وديناميكية تحيل السطور المكتوبة إلى كائنات حية فاعلة، وخشبة مسرح تبدلت تقليديتها وتعلّوها (من مسرح العلبة الإيطالى) إلى فضاءات مسرحية غير تقليدية تحتضن تفاصيل الواقع وتمزجه بخصوصية المناخ المسرحى الحى، وبجماليات العمل الفنى المنفردا

* مخرج مسرحى، مصر.

ونوس للمرة الأولى في مصر

كان منوطاً بى إخراج عمل مسرحى لفرقة الشرقية المسرحية التابعة لمحافظة الشرقية وإدارة الثقافة الجماهيرية* وقد كانت ولا تزال إحدى الفرق القومية المسرحية المتميزة. أصررت على تقديم مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لهذه الفرقة، رغم الآراء المعارضة الواقعة بالمرصاد ضد تقديم العرض. فاعمل باللغة العربية، يطرح قضية السلطة فوق خشبة المسرح فى إقليم من أقاليم مصر، هو طريق محفوف بالمخاطر على حد زعمهم. وقيل لى كذلك إن الجمهور الإقليمى لا يشبه جمهور العاصمة فى تميزه ؛ ومن حق هذا الجمهور أن يشاهد عرضاً يفهمه. ثم لماذا نقدم «ونوس» وهو كاتب سورى ولدينا كتابنا المسرحيون المصريون!!!

ورغم تباين هذه الآراء المتضادة، فقد أويت عزيمتى وزادت رغبتي فى تقديم هذا العرض المسرحى الذى استضيف فيه «ونوس» للمرة الأولى بمصر فوق خشبة المسرح. كان المسؤولون عن المسرح فى الأقاليم أيامها من نخبة رجال المسرح؛ الكاتب الكبير أنفريد فرج، والفنان القدير حمدى غيث، والكاتب الكبير سعد الدين وهبه الذى كان يرأس جهاز الثقافة الجماهيرية. ساعدنى هؤلاء ولم يعترضوا على اختيارى.

أما مسألة تقسيم النظارة إلى قسمين أو فئتين؛ فئة مثقفة تنتمى - من وجهة نظر البعض - إلى العاصمة، وفئة أقل ثقافة - كما يدعون - فهو حكم ينقصه الإدراك والوعى والمعرفة بما يدور حقيقة فى المحافظات؛ ذلك لأن جمهور الأقاليم متذوق واع متعطش لمعرفة الجديد، قادر على اختيار الجيد من الردى.

قررت، إذن، البدء فى إخراج (الفيل يا ملك الزمان) العمل المسرحى الأول لسعد الله ونوس فى مصر. كان لا بد لى أن أنتقى بجواره نصاً مسرحياً يكمل الخط الفكرى فيها ويؤكد، فاخترت نص توفيق الحكيم (رحلة قطار).

المدخل إلى ونوس

اكتملت أخيراً السهرة المسرحية برأيتها: (رحلة قطار) و (الفيل يا ملك الزمان). لقد اخترت - عن وعى - نص الحكيم ليكون أرضية جديدة لهذه المنظارة فى محافظة الشرقية؛ لاستقبال نص الكاتب السورى وتذوقه. ورغم أن نص الحكيم كان كذلك مكتوباً باللغة العربية، فإنه كان أقرب فى صياغته اللغوية إلى اللهجة العامية، وكلفت كاتباً شاباً من الشرفية (أحمد عفيفى) بإعدادها إلى العامية. وبذلك أصبحت (رحلة قطار) مدخل إلهام لى، لأعد المتلقى كى يتذوق (الفيل يا ملك الزمان). الأطروحتان معاصرتان، والفكرتان واضحتان، ودلالة العملين موحدة وقادرة على التنبؤ.

و(رحلة قطار) كانت تعبيراً فى السبعينيات، عن تساؤل آخر مطروح صاغه المصريون عند محاولتهم إعادة تقييم ثورة ٥٢، بعد نكسة ٦٧، واستكشاف الطريق السياسى الصحيح سواء أكان اشتراكياً أم لى من الشرق أم إيديولوجية الانفتاح حسب تصور رأسمالى استهلاكي؟!... لكن (رحلة قطار) الحكيم لم تكن دعوى سياسية سفسطائية أو تساؤلاً مباشراً ساذجاً، بل كانت محاولة من الحكيم للبحث عن أنفسنا بعد أن أصبنا بالإحباط والتخبط؛ رحلة ناجحة لتلمس حالة الصباغ، وتأكيد فقدان معالم الطريق التى مسختها الأمانى الكاذبة، وضيعتها الأوهام الملققة.

فضلاً عن ذلك، كانت (رحلة قطار) جسراً يسير فوقه المتفرج عند مشاهدته للولوج في رحلة أخرى، هي رحلة شعب داخل قرية؛ يرمحل للملك شاكيا إليه فيله الملكي وقونه الغاشمة المدمرة للقرية. كانت (رحلة قطار) مدخلاً لرحلة الرعية في (الفيل يا ملك الزمان).

فيل ونوس النزق ومازق الرؤية في القراءة الأولى

يصنع سعد الله المشهد الذي وقعت عليه البصيرة، يخلق المشهد الذي رآه بالعقل، كأن مشاهد النهار المتناثرة مزورة وملبشة بالغبار، وعلى الفضولي الخاص، الذي يحتقب الفضول والنزاهة وهو اجس العقل، أن يعيد المشاهد إلى وضعها الصحيح، حيث تكون كما يجب أن تكون، عارية نظيفة، وبعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب^(٢).

فيصل دراج

لم يكن أمامي عند قراءتي مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلا أن أتبنى في رؤيتي الإخراجية طريقتين: إما حرفية الترجمة، أو تجريد التأويل. عند فرقة مسرحية كفرقة الشرقية المسرحية، كان على - بعد قراءات متعددة - أن أشكل صيغة للعرض المسرحي تجمع بين طريقتين: المحافظة على نص ونوس ومقولته السياسية، وتشكيل خشبة المسرح التي تقوم بتأويل الحدث الدرامي والفعل المسرحي من وجهة نظري الإخراجية.

أصبحت بحالة من الخوف وقدر هائل من الحيرة عند تشكيل هذه الرؤية، فمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) تدور أحداثها في أماكن متتالية تشكل فضاءين: زمانياً ومكانياً رغم المحدودية الزمانية وواقعية الأماكن المطروحة:

- زقاق محاصره في الخلف بيوت بائسة (القرار).

- باحة عامة يجتمع فيها أهل القرية (تدريبات).

- أمام قصر الملك.

- أمام الملك.

وطرحت تساؤلاً يشكل مسار رؤيتي الإخراجية: كيف يكون التصور الزماني والمكاني لهذا العرض؟ أكون المطروح أن أخلق تفاصيل واقعية للأحداث وأضعها فوق الخشبة تحدد الأزمنة كلاً على حده؛ بحيث تشكل المسرحية في مجموعها منهجاً يقوم على رؤية حرفية تترجم رؤية ونوس النصية التي يكون الحوار فيها البطل الحقيقي للعرض المسرحي، أم ينبغي أن تكون ثمة رؤية تستند طبقاً لمقولة بروك في (مساحته الفارغة) إلى مجرد «خشبة مسرح عارية»، ووفقاً لما يقول فيصل دراج: «مشاهد عارية نظيفة، بعيدة عن غبش العين وأوهام العقل المضطرب»... رؤية تعيد ترتيب حيوات البشر (الرعية) وترتيب أماكنهم، وأزمانهم؟!

انسقت رؤيتي الإخراجية مع رؤية أخرى ووضعتها أمامي هدفاً، وهو أنه يجب ألا أترفع على المتفرج، بل على قدر الاستطاعة أن أخلق له المناخ اللازم لإدخاله بقناعة في إهاب شخوص القرية. وذلك بتشبيد الجو

المخطط وبناء الوحدات الأساسية الموحدة بالبرقاقات متارة، وبالباحة تارة أخرى، وقصر الملك مرة ثالثة، وأمام الملك فى نهاية المسرحية.

حاولت أن أضع لنفسى هدفاً آخر، وهو أن أكون تابعاً - إن جاز لى استخدام هذا التعبير - لنص ونوس. وإن شئنا الدقة أن أكون مترجماً وفياً - لا متعالياً - لنص ونوس، متخطياً ما يطرحه عندما قدمت العرض المسرحى فى فرقة الشرقية المسرحية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. انعكست هذه الرؤية فى تخليق الديكورات المصنوعة، مع طريقة أداء الممثلين المعتمدة إيقاعاً سريعاً يتنامى رويداً رويداً، بداية بعرض المشكلة/ القضية، مروراً بالقرول/ التدريبات، وصولاً إلى النهاية المفجعة أو النهاية الكوميديّة / السوداء، وهى سقوط الرعية الدرامى. ورغم هذه الرؤية المستندة لدلائلها لرؤية تشكيلية واقعية لمأساة قرية، فإنها اعتمدت كذلك تخليق فضاءات مسرحية متعددة، تشكلت فوق الخشبة من الديكورات، وأجساد الممثلين المجتمعين معاً كى يشكلوا رؤية فكرية / جمالية لا تعتمد فقط إبراز كلمات ونوس، بل القيام بالرحلة المستحيلة التى قرر القيام بها أهل القرية إلى قصر الملك لشكاية فيه له.

عن التجربة

لقد أضحت تجربتى الإحراجية غير منفصلة عن تجربة ونوس، ورؤيتى بوصفى شاباً فى مستقبل عمره وتجربته، تتوازى مع تجربة شاب كونيوس يكبرنى بثلاثة أعوام فقط. لقد كتب مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) عام ٦٩، وقدمتها الفرقة المسرحية المصرية عام ١٩٧١ أى بعد عامين من صدورهما.

كانت لدى الرغبة فى المشاركة ... مثل جيلى - فيما يحدث حولنا فى مصر وفى وطننا العربى الكبير. كانت طموحاتنا ناصرية، اشتراكية المصير، كنا نؤمن إيماناً لا حد له بقوتنا وبأننا نشيد وطناً عربياً قوياً، يدفع بنا نحو الحرية والديمقراطية وتقرير المصير. ونوحيثنا بأن الحماسة كانت تطيع أفكارنا بطابعها، ونسوقنا نحو حظيرة الشعارات والأمانى والخطابة والآمال الخائبة، دون سند من الواقع أو دليل من الحاضر. لذلك كانت نكسة ٦٧ أحبولة وقمنا فيها جميعاً، وكشفت بضرارة عن ما يحيط بنا، فافتضحنا، وصرنا عرايا أمام أنفسنا! وكانت (الفيل يا ملك الزمان) محاولة ونوس للكشف عن صمت الرعية - وإن شئنا الدقة - عن خرس الشعب، وعجزه عن تقرير مصيره، واختيار القرار الصحيح.

لذلك كان الشعار السياسى فى هذه المسرحية هو الهدف الذى يؤكد رسالة الحكيم فى مسرحيته المذكورة (رحلة قطار) ويؤكد نعمتها الرئيسية: التردد فى اختيار القرار المصيرى، السير إلى الأمام أم التوقف فى المكان؟! كان ثمة مناخ أتاح لنا فى مصر السبعينيات طرح التساؤلات، وإعادة تقييم المرحلة الناصرية التى بدأت بثورة ١٩٥٢ وانتهت بموت عبدالناصر عام ١٩٧٠. فى هذه الأزمة قدمت المسارح المصرية آنذاك بجوار ونوس مسرحيات (البوفيه) و(اليالى الحصاد) و (باب الفتوح) لمحمود دياب، و (الحسين شهيداً) ثم (الحسين نائراً) لعبدالرحمن الشراوى، و (انت اللى قتل الوحش) لعلى سالم، وغيرها من المسرحيات التى صاغ كتابها المرحلة التاريخية المعاصرة بقدر من الحذر والتلف لتستقبل التسم بالغموض ينتظرنا. وكان هؤلاء الكتاب مثلنا مهملين للشهرة، دون نقد حقيقى أو تقييم صحيح للمرحلة. لهذا السبب استهوتنى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بمضمونها السياسى، ومفارقتها الفكرية، ورؤيتها المتغلغلة فى قلب المتلقى وعقله، فتشير أطروحات مصيرية حول ما يحدث لنا كشعب، وإلى أين نسير؟! حاولت أن أحول هذه الرؤية الفكرية /

السياسية إلى رؤية تشكيلية تقف وراء الفكر المطروح فى نص ونوس، وتعرض لحالة الضياع والتشتت اللذين ألما بنا.

كانت الديكورات بسيطة فى تجربة فرقة الشرقية المسرحية: مجرد بانوهات (لوحات خشبية يغطيها القماش)، تعبر عن تشابه أبواب القصر الخلاب المتعددة، وترمى إلى تعددية وظائفها. واعتمدت فى تصميم حركة هذه الأبواب على الممثلين أنفسهم وهم يحملونها، وكأنهم جزء منها، وكأنها أبوابهم هم؛ تشير إلى وهم الأبواب التى يخلقونها، وكأنهم يشيدون أسوارهم الخاصة. بهذا المنطوق اتخذت أبواب القصر المتعددة وظيفة جديدة. صارت هذه الأبواب / الأسوار التى تحملها الرعية لنقلها من مكان إلى مكان كالصلبان التى يحملها المسوسون، ينوء كل فرد بثقلها، فلا هو بقادر على تحملها، ولا بمستطيع تركها.

ورغم هذا التأويل الإخراجى الذى يعمق المعنى، فإننى لم أتخلص تماما فى هذه المسرحية من نمطية التفكير المسرحى الذى يبنى على واقعية التشكيل ومحاكاة الطبيعة على مستوى المنهج والرؤية؛ فكان على- وفقا لما ارتأيت آنذاك - أن يكون ثمة كرسى عرش فخم، على الملك ارتداء الزى الملكى المزدان بالزخارف، فوقعت فى خطأ منهجى على مستوى الإخراج المسرحى؛ إذ استخدمت أسلوبين متنافرين؛ أولهما واقعية التشكيل والصياغة، وثانيهما التجريد على مستوى حركة الفعل الدرامى (للممثلين) وحركة الأبواب المستمرة، مع موسيقى تثير الفزع والخوف فى النفوس، فأضحت الموسيقى مجرد عنصر خارجى لا ينبعث من داخل نسج العمل الفنى نفسه.

ورغم ذلك، فقد أثر العمل المسرحى (الفيل يا ملك الزمان) فى جمهور المتلقين، بمضمون الرسالة والفكرة التى سطرهما ونوس فى عمله الرائع، وكانت الصدمة الدرامية التى أحدثتها المسرحية فى النظارة عندما صممت الرعية أمام الملك، ولم تجرؤ على التصريح بمكون شكواها. كان هذا من قبيل اللطمة التى صفع بها ونوس جمهورنا عبر مثلى العرض المسرحى فوق الخشبة. لهذا كان ونوس فى كلماته وحواره أقوى منى فى مفرداتى المسرحية، كان أكثر تأثيرا ونفوذا من جميع تصوراتى المتخيلة على مستوى الإخراج: نعم، لقد وقعت فى أسر كلماته، أغرمت برؤيته الفكرية الأخاذة، ولم أستطع التخلص من عذوبة عذابات كلماته ومرارة حواراته وإشاعاتها. نفذت تعليماته وهوامشه وملاحظاته بدقة، منذ المشهد الأول وحتى المشهد الأخير؛ عندما يكتشف الممثلون أنفسهم ويخلعون أقنعتهم، ويستحيلون جوقه تصرح برسالة النص ومغزى المضمون، يكشفون عن ما يريد ونوس قوله، حتى ذلك كله ترجمته وقدمته كما أراد ونوس!

ورغم ذلك، فقد أثارت هذه التجربة كثيرا من الجدل فى جمهور المتلقى - وكانت المسرحية (الفيل يا ملك الزمان) بداية التعريف بونوس فى مصر، لتتلوها تجارب مسرحية أخرى من أهمها: (الملك هو الملك) و (رحلة حنظلة) و (مغامرة رأس المملوك جابر) و (طقوس الإشارات والتحولات)

العودة إلى الفيل ثانية!

سافرت إلى بولندا بعد إخراجى مسرحية «الفيل...» بعام واحد، لاستكمل دراستى فى فنون الإخراج. فى بولندا تعلمت على أيدي أساطين المسرح: كانتور Kantor، شايينا Szajna، جروتوفسكى Grotowski، أكسير Axer ومنتسكى Lomnicki وغيرهم. تعلمت على أيديهم طرق التفكير المسرحى وتأويل المسرح

على مستوى الأداء التمثيلي والمنهج المسرحي (التشكيلي / السينوغرافي)، فضلاً عن المشاهدة وتجربة الإخراج والتعليم بأكاديمية المسرح بوارسو.

عدت بعد غيبتى عن مصر أكثر من ستة عشر عاماً ولا يزال يداعب مخيلتى نزق «فيل ونوس الشقى»، ولا يزال نجاح مؤلفها عندما قدمته بمحافظة الشرقية مثلاً أمام عيني، نجاح أثار إعجاب النقاد والجمهور، وينسب هؤلاء وهؤلاء أهمية تحريش لنص ونوس، لا لرؤيتى الإخراجية أو تفسيرى! عدت إلى مصر وأصبحت أكثر نضجاً ووعياً. ولم يهمنى ذلك المسرح عندما يستحيل سياسة أو شعاراً، بل يستفزنى ذاك المسرح عندما يكون وجوداً إنسانياً شاملاً للإنسان داخل الكون، بجمالياته وخصوصياته، لا تدخل فيه السياسة عنوة أو تقتحمه اغتصاباً.

أدركت أنه بمقدورى تقديم هذا الهاجس الذى لم يفارقنى: (الفيل يا ملك الزمان) بمنظور جديد يدرس ظاهرة الخوف الإنسانى، ويبحث عن مسببات وجودها وظروف نشأتها! لا أدين - عبر هذه الرؤية - الرعية / البشر، بقدر ما أحاول أن أفهمهم، أستشعر خوفهم من التسلط - أيا ما كانت أشكاله وصيغه، أدمج مخاوفهم بمخاوفى، ترددهم فى اتخاذ القرار بترددى الداخلى، لماذا أصبحوا كذلك؟! وكيف استمرأوا عذابات التشكيك والخوف والتسليم القدرى - هو آت! لا أقوم بإدانتهم بقدر ما أتلصص ألهم العادى، الناشئ نبه ليس عن انتمايتهم إلى شخصيات الملوك والأمراء وعلية القوم كما كانت التراجيديا الإغريقية تقدمهم، بل لأن نبالاتهم تنشأ من بساطة ما يعانونه، ومن قلة ما يريدونه ليعينهم على قضاء حوائجهم فى حياتهم اليومية.

تعلمت من جرونوفسكى أن الألم الإنسانى نبيل عندما يكون غائراً فى النفس البشرية، عندما يصبح توأماً للروح، يسير مع الدماء إلى القلب، فتتسم ملامح الجسد الإنسانى وعذاباته، وتتشكل معزوفة الألم النبيل. لذلك قمت بتشكيل فرقة مسرحية من شباب العاشقين للمسرح عام ١٩٨٦ وكونها معى أخى الفنان انتصار عبدالفتاح، وقمنا معاً بتقديم «الفيل...» الذى كان ولا يزال يتربص بى! أدركت عندئذ أن ونوس لم يكن مقصده أن يكون داعياً سياسياً ولم يفتح مسرحه - فى ظنى - نحو التبشير بالدعوى السياسية والرسالة الفكرية المباشرة، وإنما كان مسرحه يعنى شيئاً آخر، رغم أنه لم يخل من السياسة:

فالطريق الذى انتهى إليه سعد الله ونوس للخروج من هذا المأزق (السياسة) هو ما أسماه «مسرح التسييس» - يستفز الكاتب الكبير إدوار الخراط - وفرق بينه وبين «المسرح السياسى». فإذا فهمنا «المسرح السياسى» على أنه مسرح تلقين الرؤية السياسية من علي أو فرضها أو طرحها على الأقل من أعلى خشبة على جمهور المتفرجين الذى يظل سلبياً - وربما مستلباً - بينما «مسرح التسييس» هو مسرح الحوار الحقيقى الحى بين الخشبة والصاله، أو إلغاء هذين المستويين تماماً، اندماج الخشبة مع الصالة - كما يحدث فى تجارب حديثة أصبحت الآن مأثورة ومشهورة، وكما كان يحدث فى برات فى سيات ابن دانيال وخيال الظل ومسرح السيرك وغيره من الأداءات^(٣).

لم يكن أمامى - إذن - إلا أن أفلت من أسر ونوس، أو يأخذنى ثانية تابعا له، فيوقع بى. وكان مخرجى من مأزق كلماته، تشكيل فضاءات العرض المسرحى وسينوغرافيته بتزامن وتواز مع فضاءات كلماته وحواراته. كان على أن أؤام الصالة، الصالة المستطيلة العادية لقاعة «منف»، مع العرض المسرحى متعدد الأماكن والفضاءات. لم يكن أمامى إلا ثلاثة عناصر: الكلمة (ونوس) + الممثل (الموصل) + الجمهور

(المتلقى). هكذا علمتني تجربتي المسرحية مع ممثلين من فلاحي قرية دنشواي عندما قدمت معهم (ملك القطن) ليوسف إدريس عام ١٩٦٩. وتأكدت هذه المعرفة عند تأويلي التفسيرى لمسرحية «الفيل...»، فى محاولتى الأولى عند تقديمها لفرقة الشرقية المسرحية عام ١٩٧١، وكان تأويلا ملتزماً تابعاً لكلمات ونوس وإرشاداته وروحه المهيمنة، ثم تأكدت فكرة التفاعل الفاعل بين كل من الدراما ومفردات العرض المسرحى واتحادهما، عند مشاهدتى لتجريب جروتوفسكى ومعرفتى به عن قرب بمدينة فرتسواف فى بولندا وتعرفى ما هو أهم فى مسرحه: «الإنسان»!

جوهر هذا المسرح - يؤكد جروتوفسكى سمات مسرحه الفقير - يكمن فى الحقيقة التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها، أو تلك القدرات التى تبنى للممثل ما يطلق عليه «ترسانات الوسائط الفنية»! إن كل شئ يتمركز فى التأكيد على العملية الروحية للممثل، فينبغى أن تصل لديه إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عارياً تماماً.. عارياً حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.. عندما يصبح غير متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله إلى منطقة معاناته الذاتية عبر المشاعر الإنسانية الصافية^(٤).

لذلك حاولت التعامل مع ممثلى العرض المسرحى فى قاعة منف* من منطلق فنى آخر، وهو أن عليهم أن يؤدوا شخصوا لا أدوارا، حيوات تموج بالألم الإنسانى والثورة المكبوتة والضيق والحيرة، أن يعبروا عن بشر يتزايد شعورهم بفقدان حريتهم، وإمكان الوجود الإنسانى غير الخائف المتردد.

كان لابد لى من اقتحام عالم ونوس، وتشذيب حوافيه من مباشرة منطوقه السياسى الذى كان معلقا كالطير فوق رأسى. فلم يعد الخوف عند الرعية متبوعا بالخوف من السلطة فقط، بل كان جزءا من المركب الإنسانى عندما تكون الرعية محاطة بظروف اجتماعية واقتصادية قاسية تقعدها عن الفعل: أى عن الثورة والتمرد ضد الظلم الاجتماعى. ورغم أن هذا كله يمكن أن يوضع تحت منظور سياسى، فإن الموقف المسرحى المرسوم والمقدم فوق الخشبة الذى يمثله الممثل، لا يجب أن تلهسه إبداعياً النظريات السياسية، أو تصوغه الرسالة التبشيرية أو المحرزة، أو حتى الدرس المطروح المستمد قوته من بعض الدعاوى التى قد تستخرج من نص ونوس ويكتفى بها. إن ما يهم الممثل فى طرحه ما يشعر به أنه يتألم لألم الشخصية، يجوع جوعها المادى والفكرى، لا يشعر بالأمان فى غده لأن الشخصية التى يؤديها غير آمنة.

اكتشفت عندئذ، أثناء عملى بإخراجى الثانى لتجربة ونوس، أن شعورا بالقهر والظلم داخل شخصوى المسرحية يزداد قوة ونفوذا مع تدرج الفعل الدرامى وردود أفعال الشخصوى، فيتشكل شعور جماعى بالخوف الإنسانى الشامل. هذا التدرج - عند الممثل - يتم مسرحيا مع تدرج مرتبات الخوف وأنواعه، وتركيبها فى أثناء العرض المسرحى بأكمله (فى أثناء هجوم الفيل - فى باحة القرية والاجتماع بركريا - أمام قصر الملك - الرحلة داخل القصر - وأخيرا عند مواجهة الملك/السلطة).

أدركت حينئذ أن المعمار المسرحى للعرض ينبغى أن يصاغ داخل صالة العرض التى توحد الجمهور/المتلقى بممثلى المسرحية، وأنه على الممثلين أنفسهم أن يأخذوا بأنفسهم جمهورهم معهم فى رحلتهم المصيرية إلى الملك الباطش. لهذا كله ألغيت الديكورات الواقعية، وتمركزت اللعبة المسرحية فى تحقيق شئ أقرب ما يكون إلى «السيكودراما» يقوم بتنفيذها معا الممثلون وجمهورهم ليتمكنوا سوياً من تعرف خوفهم

الإنسانى المشترك. وكأنهم - كما نرى - يستعينون بمسرحية ونوس لتفهم ما هو ملغز داخل نفوسهم المتعبة، ما يغمهم، ما يقلقهم ويؤرقهم. فى دواخلهم. عند نهاية التجربة/المسرحية/ السيكودراما يتطهرون معا - جمهورا وممثلين - ليس تطهرا أنفسهم بغير الشفقة والحزن فيخلف تعاطف المتلقى مع ما يراه، بقدر ما يثير تطهرا يدفع دفعا إلى التفكير فى الوضعية الآتية، أيا ما كانت مستوياتها الفكرية/الاجتماعية/ السياسية - وتحليل ظواهرها، لإثارة فعلهم الدرامى الإنسانى المشترك. بذلك يلتحم فن المسرح بالواقع الحياتى فى أتون واحد، يمتزج الاثنان دون افتعال أو قصد شعورى أقرب إلى المانيفستو، بل بامتزاج لا تنفصم عراه، وتوحد فى الاستبصار بمكونات النفس البشرية، لإبرازها بما هو قابع داخل نفوسنا يريد أن يتحرر من القيود والأسوار.

كان لابد، إذن، من سينوغرافية تشكل فضاءات جديدة للعرض المسرحى، نتعرب فيه من أثقالنا، ونخلص من أدران تفاصيل الواقع ونشعر بتوحدنا فى هذه الفضاءات إلى الخلاصة الفنية، أى إلى التجريد الخالص. لذا تخلصت من كل شيء - كما فعل جروتوفسكى - وارتنى الممثلون أسماهم المصنوعة من الخيش فوق أجسادهم العارية، وألقى واحد من الرعية دور الملك، وآخرون منهم أدوا أدوار الحراس. وكان كرسى العرش كرسيا عاديا يجلس فوقه الممثل/الملك واضعا فوق رأسه تاجا من الورق، حتى يتحول بقوة سحر اللحظة الفنية إلى كرسى ملكى. وحاشى الرعية القرفصاء أمام الكرسى، فيستحيل المكان قصرا كما تنوهمه وطبقا لدلالات تصوراتنا.

وبينما استعنت فى تأويلي الآخر من الأول فى فرقة الشرقية المسرحية لمسرحية ونوس بالأبواب/البانوهات، تخلصت هنا من هذه الأبواب. ليصبح الممثلون الرعية هم أنفسهم الأبواب المتنقلة من مكان إلى مكان داخل صالة المسرح الفارغة. ويدور الممثلون الرعية فى رحلتهم حول أنفسهم، كدورة الكون الأبدية، يتخيلون أنهم يسرون متقدمين داخل دهاليز القصر ويمرهم اقترابا من الملك، وهم - فى واقع الأمر - يتقهقرون أو يقفون حيارى فى أماكنهم المقيدة. من هذا المنطلق الدرامى الجديد غدا ضيق المكان ميزة، خصيصة تزيد من اتساع فضاء المكان بارتباطه بالفضاء الخارجى للشخصية. لقد حلفت سينوغرافية العرض المسرحى بمثليته وجمهوره ووحدتهم معا. فهم عند مسيرتهم نحو القصر الموهوم/ الفعلى يمسون المساحات وتلمسونها داخل خشبة المسرح مستطيلة الحجم، وعندما تلمس أقدامهم مساحة ما، تغدو بابا من الأبواب، سدا منيعا جديدا يتراكم مع السدود النفسية الجديدة. من هنا حلفت هذه الرؤية تجردا فى المكان والزمان، واحترمت رؤى المتفرجين / المشاركين/ الفاعلين/ القائمين مع الممثلين بالرحلة ومن هنا كذلك غدا لكل متفرج باب، بل أبوابه التى تختلف عن أبواب الآخرين. أمتت الجحافل والآلئ والذهب والنافورات عناصر تشكل داخل وجدان المتلقى وفقا لما يراه، وطبقا لما يحرص هو أن يرى فيها ما يستهويه. وتولد بهذه الرؤية الدرامية فعل الخوف العادى، ليصاغ على شكل أفعال خوف متشعبة متعددة تتردد فى فضاءات المسرح الخالى. وبذلك لم يعد الخوف واحدا، ولا متشابها عندهم.

أمتت المسرحية لعبة أكثر من كونها عرضا مسرحيا نمطيا، تروى حكاية، وتشكل المكان وفقا لما يملئ عليه الممثلون. وبهذه المعالجة، حردوا المكان وحيدوه، ليتحول إلى مكان يتلبس وجود المعنى المطروح الآتى، والزمان الذاتى المقترح. ووفقا لأطر مفهوم اللعبة تحولت المسرحية من مجرد كونها رسالة فكرية مباشرة أو دعوى سياسية زاعقة إلى ممارسة حيوية/ فنية نحن فى أمس الحاجة إلى ممارستها؛ فننتعرف فى هذه الممارسة/ الرحلة معنى لخوفنا الدائم الذى لا يتوقف.

المسرح الصوتي

ولأن الكلمة مقاطع صوتية، كل مقطع يمثل جزءاً صوتياً، يكمل بعضه البعض، ويؤدي إلى صورة صوتية درامية لهذه المقاطع من الكلمات التي تصاغ جملاً ومعاني ومشاعر وآلاماً وأفراحاً وأتراحاً، فإن الفنان انتصار عبدالفتاح صاحب الرؤية الصوتية لهذا العرض - أحوال المسرحية إلى معزوفة من الشكوى الشائنة، والآلام المكثومة، والآمال التائهة.

كانت هذه الصياغة الصوتية ضرورة لـ «فيل» ونوس، قدم الفنان انتصار عبدالفتاح من خلالها - كمخرج لمسرحه الصوتي - تأويلاً صوتياً، وتناغماً يتناغم وتأويل ونوس الصوتي، فصب التأويلين في التأويل الواحد داخل العرض المسرحي النهائي. لقد ألغى انتصار الموسيقى التصويرية لأنها لن تزيد من شحنة الأحداث وتعميقها، بل ستزيد ميلودرامية وفجاجة. اعتمد الأصوات الطبيعية للممثلين: أنفاسهم اللاهثة، شهقاتهم المتلاحقة، ردود أفعالهم المتألدة، صرخاتهم، تمتعاتهم... إلخ. وكل هذا ساعد على خلق مناخ مسرحي متفرد، أضاف إلى نص ونوس وأثره عندما تضافرت العناصر المسرحية جميعها: الكلمة - الممثل، فضلاً عن العنصر الصوتي، حيث لا ينفصل عن جهاز الممثل ويشارك في صنع صياغة لكل ما يخرج من نفسه وينبع من باطنه فوق خشبة مسرح عارية وجمهور يتحلق حولها.

نهاية المطاف

إن نصوص ونوس تغرى المخرجين والممثلين بتجسيدها فوق خشبة المسرح:

ولكنه إغراء النداهة التي ما تلبث أن تخطفك إلى المجهول إذا لم تسيطر عليها - يستطرد الناقد حازم شحاتة - فأخرج والممثل كلاهما يجد نفسه تابعا للنص وأسيرا له في حين يظن أنه يمارس حريته، فأحيانا ما تصاب عناصر الحركة بالسكينة بينما يتلجلج ألفاظ الحوار عاليا على النحو الذي يشعرك أحيانا أنك أمام قراءة مسرحية. لم يفلت من هذه الغواية في مصر سوى اثنين هما هنا عبدالفتاح في إخراج «الفيل يا ملك الزمان» ١٩٨٦ لفرقة منف، ومراد منير في «الملك هو الملك» ١٩٨٩ لفرقة المسرح الحديث، حيث لا تزال الصورة والحوار كوجهي العملة في ذاكرة المتفرج (٥).

وقد يتبادر للذهن أنني استبعدت من ونوس أعظم ما في نصوصه، وهو أصالة الرؤية السياسية، وإدخالها بشكل هارموني - في مزيج الرؤية الاجتماعية باعتبار أن الثقافة، ومن بينها فن المسرح، مرتبطة عند ونوس بالبعدين؛ حيث إن الافتراض الأساسي في نظرية الثقافة هو - كما جرى القول «إن الحياة تكون مع الناس. فأكثر ما يهم الناس هو كيف يودون أن يرتبطوا بالغير، وكيف يودون الغير أن يرتبطوا بهم» (٦).

و«الفيل يا ملك الزمان» تقوم على هذه الفكرة: فكرة الارتباط بالغير، وكيفية حدوث هذا الارتباط. «الفيل...» دراما هذا الارتباط الجماعي، الذي ينبع فشله من انعدام ارتباطه بالجموع وفقدان تواصله وانكساره الناشئ من التعامل معه باعتباره عنصراً خارجياً، وليس قرين النفس ولا صنواً للروح، باعتباره «ميكانيزم» لتعبير الجماعة وإفصاحها عن صرختها على مستوى الصياغة الآلية المدربة، وليس على مستوى الصرخة المعبرة عن

الهم الإنساني الفعلي، قد تكون بدائية التعبير، لكنها تتسم بتلقائية الفعل الجماعي. لذلك حدث الانكسار داخل نفوس الرعية عندما جابهوا الملك، فضلاً عن انكسارات رحلتهم داخل ممرات القصر ودهاليزه:

وبينما تخبرنا معظم النظريات في العلوم الاجتماعية كيف تسرع الأفراد أو الجماعات في الحصول على ما يريدونه من الحكومة (السلطة)، فإن نظرية الثقافة تسمى لشرح لماذا يريدون ما يريدونه، وكذلك كيف يشعرون في الحصول عليه^(٧).

لذلك فإن رؤية مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) - في ظني - رؤية إنسانية شمولية أكثر من كونها رؤية سياسية مباشرة. وهي بهذا تخرج عن طور تبسيط والمباشرة، وفي تأويلها المشهدي نكتشف فيها عملاً إنسانياً يستثير فينا، بوصفنا متلقين، قصة الحوافز المشترك المهيمن على نفوسنا. عندما نتحرر من هذا الخوف لن نهزم ولن تقف السلطة سورا أو عقبة كؤود ضد الحرية، أي ضد حريتنا. يقول سعد الله ونوس:

كانت لدى أوهام على كل المستويات؛ أوهام على المستوى الإنساني. لأول مرة أشعر بالكتابة كحرية. في الماضي كنت أفرض على نفسي نوعاً من الرقابة الذاتية - يستطرد ونوس معترفاً - رقابة داخلية قوامها كما كنت أتوهم: تغييب الثانوي لصالح ما أعتبره قضايا هامة، لأول مرة أشعر بأن الكتابة متعة. كنت أشعر أن المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور (بورجوازية) سطحية غير جوهرية يمكن تخطيها، كان اهتمامي منصبا على وعي التاريخ. لذلك اعتبرت، مخطئاً، أن الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية وأفخاخ الكتابة البورجوازية، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية أشعر دوماً بأنني لست في جلد^(٨).

ويقسم ونوس مرحلة الكتابة الأولى التي كانت من بينها مسرحيات (الفيل يا ملك الزمان) و(الملك هو الملك) و (حفل سمر من أجل د حريتان) قائلاً:

في الماضي كان هناك شيء تبسطي، كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغير السلطة، لكي نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود. أنا الآن أعتقد بأن المسألة ليست بهذه البساطة؛ وتغيير السلطة هو الشيء الذي جربته دائماً، وكان في كل حالاته عمليات انقلابية سطحية، لكن الشيء الأصعب الذي لم نجربه؛ هو تغيير المجتمع. الأصعب هو أن نحاول هز سكوت ونوسان واستغراق المجتمع بالخراقة^(٩).

والأمر المدهش حقاً - في ظني - أن مقولات ونوس الأخيرة تتماثل وتأويل مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التي تنتمي لبدائيات إبداعه. إن قيمتها - في تقديري - تنبع من مسألة التعرض لما تطرحه بمنطوق إنساني شمولي ينظر إلى المجتمع ويقسو عليه ليهزه ويزلزله بعمق، حتى نفيق معاً (ممثلين ومتلقين - مؤدين وجمهوراً) قبل أن يفوت الأوان